ЭКСТРЕМАЛЬНАЯ
БИОГРАФИЯ
ГРУППЫ
METALLICA
МИК УОЛЛ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Бескомпромиссная биография группы с почти сорокалетней историей и более чем 110 миллионами проданных копий альбомов «Metallica» от одного из самых известных музыкальных журналистов в мире Мика Уолла. Почему один из абсолютных лидеров группы Ларс Ульрих выбрал именно игру на ударных? Как группа подбирала идеальный состав? Почему музыканты на определенный период отказались от сотрудничества с лейблами? Что такое веселье в духе трэш-метал? Кто из участников коллектива имел проблемы с законом и был совершенно невыносимым в обычной жизни? Об этом и многом другом читайте в острой, провокационной и сумасшедшей книге «Metallica. Экстремальная биография группы».

- Мик Уолл
  - ○
  - ○ Пролог
  - ○ Часть 1
    - ■ 1. Принц
    - ■ 2. Трусливый лев
    - ■ 3. Метал на губах
    - ■ 4. Сумерки в исправительном доме
    - ■ 5. Длинноволосые панки
    - ■ 6. Звонит тетя Джейн
    - ■ 7. Произведение искусства
  - ○ Часть 2
    - ■ 8. Приди, сладкая смерть!
    - ■ 9. Зачерненный
    - ■ 10. Безумные девочки, быстрые машины и много наркотиков
    - ■ 11. Длинный черный лимузин
    - ■ 12. Заряженный
    - ■ 13. Монстр
    - ■ 14. Новый черный
  - ○ Эпилог
  - ○ Положительные отзывы о Enter Night
  - ○

Мик Уолл
Metallica
Экстремальная биография группы

Mick Wall
ENTER NIGHT: METALLICA. THE BIOGRAPHY
© 2010 by Mick Wall

В оформлении обложки использована иллюстрация: Mono Creative Studio mymono.ru

Редакция выражает особую благодарность за помощь при создании книги О. Нестеровой

© Перевод. А. Захаров, 2019
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2019

* * *

Пролог
Перед самым рассветом

Грязно-белый автобус катил по старой однополосной дороге. Тем паршивым серым утром было холодно; температура опустилась чуть ниже нуля. Конец сентября, но в Швеции, где летом солнце никогда не спит, ночи снова становились длиннее. Скоро наступит мрачный период в середине зимы, когда взлетит национальная статистика суицидов, а также потребление наркотиков и алкоголя – придут снега и круглосуточная темнота. Пока же дорога впереди была чистой. Да, холод и темнота, но дождя не было много дней, и земля под вращающимися колесами была сухой, как старые кости.

Бодрствовал только водитель, как он утверждал позже. Все остальные – четверо музыкантов группы, их тур-менеджер, трое техников для выступлений – спали на своих тонких деревянных кроватях, врезанных в стенки задней части автобуса, с картонными крышками над окнами, защищавшими от сквозняка. Английский автобус был не лучшим вариантом для ночных путешествий по неанглийским дорогам, где дорожное движение организовано с правой стороны, а не с левой. Водитель много раз ездил по этим дорогам, в отличие от группы, которую вез. Все всегда было по плану; и в этот раз должно было быть так же.

А потом случилось это.

О чем они позже спорили. И до сих пор спорят, четверть века спустя. **Был ли на дороге лед? Было достаточно холодно, но ведь дождя не было: ни снега, ни кусочков льда ни в один из предшествующих дней. Тогда, может быть, водитель уснул? Или он был пьян, или, возможно, под кайфом? Если так, то почему полиция, арестовавшая его на месте происшествия, потом отпустила, сняв все обвинения?** Или что-то случилось с автобусом? И снова криминалисты сказали «нет». Когда они осмотрели обломки, техническая сторона вопроса оказалась в порядке. Единственное, что кто-то мог впоследствии знать точно: автобус перевернулся, когда вошел в легкий левый поворот. Первым это осознал водитель, сидящий с правой стороны, когда увидел, что автобус соскользнул с аварийной полосы в сторону гравия, насыпанного вдоль трассы, а правые колеса врезались в грязь.

Теперь уже совсем встревоженный, с широко открытыми глазами, водитель крутанул руль резко влево в попытке вернуть автобус на дорогу. На секунду ему показалось, что у него

получилось. Но хвост автобуса занесло вправо, и огромные задние колеса сошли с дороги и прыгали по грязной обочине. Водитель в панике пытался взять ситуацию под контроль.

Безрезультатно. Люди в хвосте автобуса начали просыпаться, с криками падая со своих коек. Автобус накренился в сторону, в считаные секунды сделал полный разворот, и колеса остановились, как только тошнотворно врезались в бордюр на противоположной стороне дороги. Звук бьющегося стекла, снова крики и стоны, а затем ужасающий момент, когда автобус опрокинулся набок и ударился о землю с громоподобным треском.

Двое из девяти пассажиров лежали под кроватями, которые сложились друг на друга слева направо. Пятеро отделались небольшими травмами: сломанным пальцем ноги или еще чем-то, а один лежал мертвый, и его ноги торчали из-под заваленного автобуса. Водитель оказался везучим – лишь небольшие порезы и синяки.

Рассвет лежал у самого горизонта, но было все еще темно и так же пронизывающе холодно. Одним из первых, кто выбрался из-под обломков, был барабанщик: низкий худощавый парнишка с длинными волосами чайного цвета. Он сорвался с места и побежал по дороге, сам не зная куда, просто подальше оттуда, настолько обезумевший, что не чувствовал боли в сломанном пальце ноги. Этот сообразительный молодой авантюрист привык ко многому, но такого никогда не видел.

Вслед за ним выбрался гитарный техник, гигант высотой шесть футов семь дюймов, который выкарабкался из переднего левого выхода, который теперь был люком в потолке, и стоял в одном белье, его спина горела от боли.

Из заднего запасного выхода подошел солист, высокий парень с растерянным видом, тоже в одних носках и белье; он орал и вопил, вне себя от гнева. Кашляя и крича, за ним следом шел гитарист: еще одна невысокая тощая и сухая фигура с большими темными глазами, наполненными ночным небом и пеплом. Все шумели наперебой, никто не знал, что происходит, что делать и что будет дальше. Было все еще темно, промозгло, и к такому, чем бы это ни было, никто не был готов. Они лишь понимали, что все плохо, чертовски плохо.

К тому моменту, когда час спустя появился второй автобус, с остальной частью команды, и примчалась первая из семи машин «скорой помощи», только тур-менеджер, казалось, осознал, что произошло, и пребывал в таком шоке, что понятия не имел, как донести это до остальных. Донести мысль о том, что они оставят здесь одного из своих. Не кого-то случайного, а того, в ком они

чувствовали источник своей удачи, кем дорожили больше чем друг другом, на кого всегда равнялись, даже когда подшучивали или пренебрегали его советом, кого ценили за чувство целостности, чувство правильного и неправильного, которое остальным всегда казалось немного чрезмерным просто потому, что молодые сопляки не всегда задумываются о правильности, скорее о том, что круче здесь и сейчас.

Темнота отступила, и серое рассветное небо размылось над их головами. **Они залезли в машины «скорой помощи» и уехали, еще не зная, что за спиной оставили не только свое прошлое, но и будущее. Единственный, кого они любили и делили между собой, гласно или негласно, до того самого момента, когда автобус врезался в невидимый кусок льда, а чертов водитель если и не спал, то был недостаточно бодр, чтобы следовать изгибу дороги; карта сокровищ, которая принадлежала им до тех пор, пока дьявол не взял все в свои руки и не изменил их жизни навсегда.** До того самого момента, пока Клифф Бертон, басист, ушедший на их глазах, не забрал с собой душу группы вместе с ее самым банальным за всю историю тяжелого металла названием: Metallica.

Часть 1
Рожденный умереть

1. Принц

Так странно и неожиданно, что спустя столько лет я начал думать, а было ли все это на самом деле, или это своего рода ложные воспоминания, вызванные травмой. Но вид Ларса, прыгающего ко мне на костылях вниз по лестнице Hammersmith Odeon, до сих пор стоит перед глазами, несмотря на все эти дни, годы и жизни, которые прошли между нами.

Я не помню того концерта, кто и что это было, только момент, когда он на всей скорости соскочил со ступеней, окрикнув меня по имени:

«Эй, Мик, твою мать! Что происходит?»

Главный вход заперт, фанаты давно ушли, и я мог только предположить, что он просто тусовался на той же алкогольной вечеринке после концерта, где я тоже был, слоняясь по бару наверху до самого утра, а теперь искал такси. Но тогда я его не видел. И все же в том состоянии, в котором я находился в тот момент, мое поле зрения было ограничено, сжато до сморщенного острого кончика иглы. Это была первая вылазка после смерти моей матери за пару недель до этого. Она была моложе, чем я сейчас, когда ее сразил рак мозга, и концу, хоть он и был относительно внезапным, предшествовали абсолютно бесчеловечные обстоятельства, мучительные для нее и невыносимые для тех из нас, кто при этом присутствовал.

Через мгновение он уже был внизу, прямо у меня перед лицом. «Эй!» – сказал он. Я вопросительно кивнул в сторону костылей. «Мой палец», – сказал он, как будто это было настолько старой новостью, что даже не стоило упоминания. Должно быть, я выглядел озадаченным. «Я сломал его». Я уставился на него. «В аварии», – добавил он нетерпеливо.

Я привык к рок-звездам, даже к тем, кто еще не был популярен, таким, как Ларс, но которые думали, что ты знаешь все подробности их рабочих будней и серьезно этим увлечен. Но все же… Сломанный палец? Авария? Какая авария?

Но ему это было совсем не интересно. Он только хотел знать: «Так ты был здесь с нами?»

И снова я был сбит с толку. Он сразу это прочитал. «Когда мы здесь выступали, ты, идиот!» А, теперь я понял. Metallica недавно отыграла в Hammersmith Odeon. Поскольку в последнее время я был их защитником в британской рок-прессе, Ларс небезосновательно ожидал, что я буду на первом появлении группы в качестве хедлайнера на престижном событии вроде этого. Ну конечно, меня там не было. Вместо этого я или дежурил в больнице, или ехал из

больницы домой, или собирался в больницу. Или же я просто был в аду.

Но я тогда не знал, как выразить эти мысли словами. Я едва ли мог сказать это себе, не говоря уже о других. Мне было двадцать восемь, и мой мир одновременно сжался и расширился таким невероятным образом, что я только пытался это осознать. Ему было двадцать два, и его это мало интересовало. Все, что имело значение, – это Metallica, ты придурок!

«Нет, – сказал я, слишком истощенный, чтобы врать. – Хорошо прошло?».

«Что? – он взорвался. – Как прошло? Тебя что, там не было?» Он посмотрел на меня с разочарованием, смешанным со злостью и негодованием. «Это было чертовски хорошо! Ты пропустил суперофигительный концерт! Все было распродано, и фанаты обезумели!»

«О, – сказал я. – Это здорово. Жаль, что я пропустил это, чувак».

Он гневно смотрел мне в глаза. Рано повзрослевший ребенок, быстро превращающийся в полноценного мужчину, Ларс, возможно, слишком любил Metallica, любил то, что она давала ему, любил за свое отражение в зеркале, когда он смотрел на него достаточно долго, чтобы подумать о чем-то другом. Однако он не был глупым человеком, и в этот момент он, должно быть, понял по моему лицу, что происходит что-то еще, не что-то конкретное, но достаточное, чтобы простить мое преступление, хотя и недостаточное, чтобы о нем забыть, во всяком случае, не в обозримом будущем – потому он сменил тему и после неуместной шутки снова поковылял на костылях, все еще недовольный мной, но уже не настолько обиженный. Или я так себя утешал. Он и его сломанный палец.

Я смотрел, как он исчезал в ночи, сопровождаемый репортером, ищущим, кто бы их подбросил до дома или куда они собирались дальше.

Авария, подумал я. Какая еще авария?

Когда Джеймс Хэтфилд впервые встретил Ларса Ульриха, то сразу его разгадал. «Богатенький сынок», – сказал он. Знаете, такой типаж: у него есть все; единственный ребенок в семье, который не знает значения слова «нет». Он таким и был. Родившись в доме размером с замок в элегантном городке Хеллеруп, в самом модном районе коммуны Гентофте, в восточной Дании, Ларс Ульрих явился в этот мир во второй день Рождества, 1963 г. Будучи поздним рождественским подарком для бездетной пары, давно разменявшей третий десяток и по

меркам того времени уже старой для рождения детей, Ларс стал особенным с первого дня жизни. И это мнение он быстро начнет разделять.

Его отец Торбен был ветераном большого тенниса, проведя более сотни матчей Кубка Дэвиса, во время которых он несколько раз приводил команду к финалу, и к тому же был полноправным членом послевоенного клуба богатеев. Его богемная мать Лоун занималась в основном тем, что старалась спустить вечно витающего в облаках мужа с небес на землю. Звезда эпохи любительского тенниса, которому было уже за сорок, но он все еще побеждал в матчах Большого шлема, когда перешел в профессионалы в конце 1960-х. Интересы Торбена, однако, не ограничивались только спортом. Из-за ограничения датских спортивных властей той эры любительского тенниса на участие в зарубежных соревнованиях всего 5–6 раз в году у него было время, чтобы также стать музыкальным обозревателем датской газеты Politiken, трубачом в нескольких джазовых ансамблях, а позже режиссером нескольких документальных фильмов и практикующим буддистом. Он был длинноволосым, с пышной бородой, похожий на Гэндальфа, чья одержимость фитнесом для тела и ума не прекратилась и после окончания спортивной карьеры. Как он вспоминал в интервью 2005 года: «Наверное, я играл в теннис по вечерам, ближе к ночи шел играть на трубе, а после поднимался к себе за газетой или чтобы написать обзор, затем я мог встретиться с кем-то из друзей и позавтракать, и возвращался к группе для репетиции к полудню, а на теннис шел к трем. А потом я внезапно понимал, что не спал три или четыре дня».

Его единственный сын вырастет окруженный этой круглосуточной энергией; его самые ранние детские воспоминания были пронизаны постоянными увлечениями отца и гиперактивным образом жизни.

«До того как я пошел в школу в семь лет, мы путешествовали по всему миру, – сказал мне Ларс в 2009-м. – Америка, Европа, в Австралии мы побывали пару раз… Мы провели зиму в Южной Африке, думаю, это был 66-й или 67-й». Его отец «выходил на Открытый чемпионат Австралии каждый год в январе. И это было в те дни, когда ты не просто запрыгивал в самолет: ты отправлялся в настоящее путешествие… мы проводили много времени в Париже и Лондоне, и других местах». Однако теннис был всего лишь «дневной работой». Дома «у нас повсюду были предметы искусства», искусство и музыка. Будучи любителем джаза в те времена, когда Копенгаген был центром притяжения для современных джазовых музыкантов, Торбен играл на

кларнете и саксофоне, и Ларс рос в доме, где его окружали звуки, как он позже вспоминал «Бена Вебстера, Сонни Роллинза, Декстера Гордона», каждый из которых провел значительное время в Дании. Таким образом, это была очень здоровая среда, и (мой отец) много писал об этом».

Спальня Ларса была напротив музыкальной библиотеки, где Торбен хранил свою коллекцию записей и откуда постоянно лился поток музыки. Нене Черри, дочь легенды саксофона Дона, и позже блестящая сольная певица, выросла в том же районе и была его другом детства. «Там было полно людей, которые просто тусовались, были типа разные ночные мероприятия: мы слушали джазовые записи, много Хендрикса, «Роллингов» и «Дорс», и Джанис Джоплин… То есть было много музыкантов, и писателей, и художников, и тому подобных вещей, которые крутились в доме, где я рос». «Помимо рока и джаза, – говорил Торбен, – Ларс был окружен индийской музыкой и всеми видами азиатской музыки, буддийскими песнопениями, классической музыкой. Его комната была напротив моей, где я всю ночь проигрывал записи, и иногда он даже мог слышать их во сне, так что я думаю, он мог многое почерпнуть из этих вещей, даже не осознавая этого».

Тесные связи Торбена с зарождающейся джазовой сценой в Дании привели к тому, что позднее Декстер Гордон стал крестным отцом Ларса. **Действительно, первое появление Ларса на профессиональной сцене было в возрасте девяти лет и ограничилось воплем в микрофон во время выступления Гордона в ночном клубе в Риме, куда его родители поехали на вечеринку после Открытого чемпионата Италии.** «Как какая-то собака в состоянии буйного помешательства» – как его отец будет вспоминать позднее. Путешествия по миру дали Ларсу преимущество в языках; с малых лет он мог говорить на датском, английском, немецком и «на всем понемногу». Это был походный образ жизни, который означал, что ему будет «всегда комфортно в пути». «С отцом я был в тех местах, куда мы даже с Metallica никогда не ездили». Это также дало мальчику чувство, что у него есть право, сверхуверенность в себе, которая означала, что ни одна закрытая дверь не останется таковой надолго. Ему даже в голову не приходило, что где-то его могут не ждать.

Несмотря на то что Ларс унаследует любовь отца к музыке и искусству, именно от матери Лоун он получит свои лидерские качества, которые ему так пригодятся в карьере в Metallica. Помимо того, что она заботилась о двух мужчинах, «моя мама определенно была организатором и своего рода деловым центром», – как он рассказывал мне в последнем интервью в 2009-м, бесчисленное по счету за историю нашего

сотрудничества, длящегося уже более четверти века. «Я имею в виду, что мой отец даже не знал, какое было время суток, какой месяц, да даже какой год. Не знал, в какой стране находится. Он был одним из тех парней, которые каждую секунду чем-то поглощены (я говорю об этом в положительном ключе). А моя мама была поглощена заботой обо всех практических составляющих его жизни. Определенно своими организационными способностями я обязан моей маме».

В те ранние дни теннис был превыше всего. Отец самого Торбена тоже был звездой тенниса. Более двадцати лет он был исполнительным директором по рекламе, участвовал в семидесяти четырех матчах Кубка Дэвиса, прежде чем стал президентом Датской ассоциации тенниса. Почти неизбежно, хотя на него и не оказывали давления, от Ларса ждали, что он продолжит семейную традицию. Для Ларса, однако, теннис и любовь к музыке в конечном итоге совпали еще более значительным образом. В 1969 году, во время ежегодного семейного пребывания в Лондоне, построенного вокруг Уимблдона и отборочных чемпионатов в Истборне и Квинсе, пятилетний Ларс впервые попал на рок-концерт: знаменитое выступление Rolling Stones перед более 250 000-ной толпой в Гайд-парке. Он до сих пор хранит фото, сделанные его родителями. «Думаю, меня несколько лет таскали на разные джазовые мероприятия, знаешь, во всякие местные джаз-клубы в Дании», – сказал мне Ларс. «Чаще всего, – говорил он, – в злачное место Ульрихов под названием Монмартр, которым Торбен помогал управлять. Но что касается рок-концертов, выступление «69 Stones» было первым, это да». Его первой настоящей музыкальной любовью, однако, были звезды тяжелого рока начала 1970-х, такие как Uriah Heep, Status Quo, и в особенности Deep Purple, которых он увидел вживую на сцене, когда ему было всего девять. Друг Торбена Рей Мур, южноафриканский игрок в теннис, дал ему билеты на шоу, которое проводилось на том же стадионе, что и турнир. Когда его друг в последний момент отказался, он предложил свободный билет сыну Торбена. Они без преувеличений «снесли мне крышу!» – сказал Ларс. «Музыка так и крутилась у меня в голове дни, недели!» Ларс сразу же выпросил у Торбена альбом Deep Purple «Fireball». В этом Торбен, однако, не полностью его поддерживал. «Он говорил, что это примитивно, а барабанщик слишком белый», – вспоминал Ларс. Но отца не слушал. «У меня очень увлекающийся тип личности, – как он будет позже вспоминать. – Когда мне было девять, это были только Deep Purple». Повзрослев, он даже стал следить за группой. «Я проводил все время у их отеля в Копенгагене, ожидая,

что Ричи Блэкмор выйдет и я смогу следовать за ним по улице». Когда спустя тридцать лет я спрашиваю взрослого мужчину, отца троих детей, какой у него любимый альбом, он не сомневается ни секунды. «Самый любимый альбом всех времен – это все еще Made in Japan, двойная живая запись Purple 1972 года. **Первым шоу, на которое у него были билеты в первый ряд, были Status Quo в концертном зале «Тиволи» в Копенгагене в 1975 году, которое он позже будет называть «немного шокирующим». Ему было одиннадцать, и все, о чем он мог думать, – это как он туда попал**. «Как я пробрался так близко? Собирались ли те пьяные, что приехали из Швеции, меня избить, или, что еще хуже, кого-то из них могло стошнить прямо на меня?» Стоя так близко к сцене, Ларс едва ли мог видеть группу, которая была всего в футе от него. Фронтмен Фрэнсис Росси «выглядел как Господь рока, в нем было больше десяти футов роста, пять из которых занимали длинные волосы, и его гитара «Телекастер» была похожа на оружие, способное надрать всем задницу».

Он начал зависать в самом известном в Копенгагене магазине пластинок, специализирующемся на альбомах, Священном Граале, где «работал парень, который был для меня героем»; он «знакомил меня с менее известными рок-артистами, такими как Judas Priest, Thin Lizzy и UFO». Ларс фантазировал, что у него как будто есть своя рок-команда, записывал названия песен и заголовки альбомов в старые школьные тетради и жил в своем воображаемом мире рок-звезды. Рок-музыка стала той частью его жизни, которой подросток, становящийся все более независимым, не чувствовал необходимости делиться с родителями. Это также обеспечило компанию одинокому ребенку, пребывающему в постоянных разъездах, окруженному добродушными «дядюшками» и «тетушками» из мира тенниса и привыкшему к тому, что в доме постоянно были взрослые с тонким художественным вкусом, которые позволяли ему поступать по своему усмотрению. Как позже Ларс сказал писателю Дэвиду Фрике: «С этой точки зрения это было довольно открытое воспитание». Однако это означало, что он как-то должен был сам заботиться о себе в этой богемной атмосфере. «Я должен был сам просыпаться по утрам и ехать на велосипеде в школу. Я вставал в 7:30, спускался на первый этаж; входная дверь была открыта: на кухне и в гостиной стояло шестьсот бутылок пива, и в доме не было никого. Свечи все еще горели. Тогда я закрывал двери, готовил завтрак и шел в школу. Я возвращался домой и должен был разбудить родителей…». **И хотя это сделало его «очень независимым», он часто чувствовал себя одиноким. «Что**

касается моих родителей, я мог ходить на Black Sabbath по двенадцать раз в день. Но я должен был сам найти на это деньги, разнося газеты или что-то еще, чтобы купить билеты. И я должен был придумать, как попасть на концерт и вернуться домой». Страсть к громкому, тяжелому року – музыке, которая как нельзя лучше подходила его общительной, притягивающей к себе индивидуальности, – продолжилась в подростковые годы, и хотя будущее его было по-прежнему связано с теннисным кортом, благодаря которому его отец стал известен, эта приверженность начинала понемногу угасать. Процесс ускорился, когда в возрасте 13 лет бабушка купила ему первую ударную установку, и не просто набор для новичка: это была Ludwig, золотой стандарт в рок-кругах.

Однажды я спросил его, почему очевидный фронтмен группы оказался позади сцены в качестве барабанщика, учитывая его неуемный темперамент экстраверта, а кто-то даже скажет, его чрезмерное желание быть рупором Metallica. «Ну, есть только одна проблема, – сдавленно засмеялся он. – Я бы не смог [петь]. Я имею в виду, когда я пытался петь в душе, меня это напрягало. Поскольку я не мог захватить аудиторию из одного человека в душе, знаешь, я понял, что из этого ничего не получится. К тому же я всегда любил барабанить. То есть я не могу вспомнить тот момент, когда я сознательно сел и сказал: «Быть барабанщиком и личностью типа А (*прим*. Данный тип поведения связан с такими личностными особенностями, как напряженная борьба за достижение успеха, соперничество, легко провоцируемая раздражительность, сверхобязательность в профессии, повышенная ответственность, агрессивность, а также чувство постоянной нехватки времени) – это противоречие. Мне никогда даже в голову не приходило, что я не смогу быть собой. Вся эта фигня про то, что, о Боже, если ты барабанщик, ты должен заткнуться и говорить только тогда, когда тебя спрашивают, и тусоваться на заднем плане. Я никогда так не думал».

По иронии судьбы, только после того как он предпринял свой самый серьезный шаг в качестве молодого профессионального теннисиста, его интерес окончательно и бесповоротно переключился на барабаны. В шестнадцать лет его зачислили в известную во всем мире, а тогда первую в своем роде теннисную академию во Флориде – академию Ника Боллетьери. Ларс говорит: «Когда растешь в [теннисных] кругах, тебя как будто в это затягивает. Не помню, чтобы я сел и принял сознательное решение стать профессиональным игроком в теннис; я просто это и так знал. И лишь немного позже, когда я окончил школу и переехал в Америку, чтобы продолжить полноценно заниматься

теннисом, самостоятельно, а не под крылом отца, я осознал, что у меня не только нет таланта, чтобы ступать по его следам, но и не хватает дисциплины. Знаешь, когда тебе шестнадцать, ты просто выпиваешь парочку банок пива, получаешь первый опыт с девушками и все такое, а потом внезапно это становится, типа, я должен по шесть часов в день гонять теннисный мяч туда-обратно? Это было немного… жестко на мой взгляд», – он смеется.

В конце концов, он провел меньше шести месяцев во Флориде, обучаясь в Боллетьери. «Я начал первый год в 1979-м после окончания школы, чтобы увидеть, хочу ли этим заниматься. Я все еще был достаточно сильно увлечен этим. Это был первый год [с момента открытия], задолго до Моники Селеш, [Андре] Агасси или Пита Сампраса, или каких-то других ребят [которые туда поступали]». Для юниора, который был в топ-10 в Дании, переезд в Америку был неприятно отрезвляющим. Уехав из Майами в Лос-Анджелес, «я должен был пойти в эту старшую школу, потому что отец был близким другом Роя Эмерсона, игрока в теннис. И я должен был ходить в школу вместе с [сыном Роя] Энтони Эмерсоном и состоять с ним в одной команде. И что вы думаете? Я даже не вошел в семерку лучших игроков школы. Я даже не вошел в школьную команду! Настолько высокая конкуренция там была. Это просто безумие». Были и другие препятствия. Торбен был высоким, а Ларс – нет, в нем было всего пять футов и шесть дюймов, а это серьезный недостаток. И все же сам Боллетьери до сих пор считает, что при надлежащем применении Ларс мог стать обеспеченным профессиональным игроком средней руки. «Он мог невероятно хорошо двигаться, и у него были способности». И несмотря на то, что «мы знали, что Ларс не будет таким же высоким, как его отец, и не нарастит такую мышечную массу», настоящая проблема была в том, что «он не был нацелен на кропотливую работу, которая для этого потребуется». Или, как Торбен обозначил это в 2005 году в интервью Ли Вэзерсби: [Ларс] в то время интересовался теннисом, но ему также была очень интересна музыка. Даже спустя год он продолжал ходить на концерты, и я думаю, Академия не очень-то была довольна его отсутствием, так что ему делали выговор за поздние возвращения». Тогда Ларс сказал мне: «Я как бы осознал, что теннис надо как-то отложить, а музыку, наоборот, сделать своим основным занятием».

Если естественный интерес молодого парня к девочкам, пиву и периодическим затяжкам косяка были ключевыми факторами, из-за которых Ларс отошел от деревянной ракетки и приблизился к цельнометаллической, то

разочарование Ульриха в теннисе совпало с тем моментом в рок-музыке, когда пришло время написать собственную шумную главу в истории этого направления, самобытную, хоть и с неуклюжим названием «Новая волна британского хеви-метала. «Был март 1980-го, – как будет впоследствии вспоминать Ларс. – Я зашел в магазин пластинок в Америке в поисках последнего альбома Triumph или тому подобного дерьма и оказался в разделе зарубежной музыки, копошась в этих записях. Тогда я на самом деле не представлял, что происходило в Англии, поэтому, когда я наткнулся на альбом под названием Iron Maiden, у меня не было ни малейшего представления о том, кто они и что они. Иллюстрация на передней обложке, Эдди [мумифицированное тело, которое украшало все конверты грампластинок Maiden], могла быть придумана сотней команд, но живые волнующие снимки на обороте были на самом деле выдающимися. Было что-то чертовски тяжелое, даже агрессивное, во всем этом. Самое смешное, что я даже не послушал записи, пока не вернулся в Данию, потому что у меня не было проигрывателя.

Сам того не осознавая, Ларс споткнулся о самый важный краеугольный камень того, что скоро станет водоразделом в истории рока. К лету 1979 года, несмотря на то что Iron Maiden еще не были подписаны на крупный записывающий лейбл, они уже были в самом топе. Воодушевленный непредвиденным успехом The Soundhouse Tapes, самофинансируемый мини-альбом из трех демо-дорожек, записанный практически бесплатно, Sounds – один из самых популярных еженедельных музыкальных журналов Британии на то время – выпустил первый живой обзор группы: концерт в Music Machine, в лондонском Камден-тауне, где Iron Maiden были втиснуты между Angel Witch, подражателями Black Sabbath, и более блюзовыми и старомодными буги-исполнителями Samson (с участием будущего вокалиста Maiden Брюса Дикинсона, тогда известного как Брюс Брюс). Заместитель редактора Sounds Джефф Бартон, который был там этой ночью, позже напишет: «Я на самом деле запомнил, что Maiden были лучшей группой того вечера, бесконечно впереди поклоняющихся Black Sabbath Angel Witch и намного выше Samson». Что на самом деле заинтриговало Бартона, как он будет вспоминать позже в разговоре со мной, так это то, «что такая группа, как Maiden или Angel Witch, вообще могла существовать в те времена», когда панк и Новая волна практически уничтожили тяжелый рок и «метал» как жанры. Чувствуя предпосылки этих перемен, Бартон уговорил редактора Sounds Алана Льюиса разрешить ему сделать обзор не только по Iron Maiden, но и всего нового поколения значимых

рок-исполнителей, которых он уместил в один броский таблоидный стиль «Новая волна британского хеви-метала». «Честно говоря, мне не показалось, что эти команды были как-то особенно стилистически связаны, – говорит сейчас Бартон, – но было интересно, что многие из них появились примерно в одно время. И это было хорошо для настоящих фанатов рока, которые ушли в подполье, попрятались по своим шкафам, выжидая, когда панк-рок уйдет». Они начали с «обзора Def Leppard, которые как раз выпустили свой первый, независимый мини-альбом из четырех дорожек под названием Getcha Rocks Off. Затем отдельный обзор по Maiden, за которым последовали Samson и Angel Witch, а дальше Tygers of Pan Tang и Praying Mantis, о которых мы тоже печатали статьи. И так оно и завертелось».

Но даже Бартон не смог предвидеть того, какое безграничное влияние окажет на музыкальный мир та надуманная, почти комичная фраза, выдуманная одним дождливым вечером в офисе Sounds. «Мы запустили обзор (Новой волны британского хеви-метала), и отклик, который мы получаем от команд и читателей на него, был просто феноменальный. **Очевидно, что-то происходит, как бы мы это ни называли. Внезапно здесь и там начали возникать метал-группы. Конечно, не все такие [сильные], как Iron Maiden и Def Leppard, но даже тот факт, что они пытаются, был тогда новостью, и мы просто писали о них в течение двух лет**». По иронии судьбы, учитывая то мизерное внимание, которое критики музыки пост-панка должны были уделить группе с названием вроде Praying Mantis или Angel Witch, мотивация для этого возрождения происходила из аналогичной неудовлетворенности панком и из того, что новое поколение ребят, покупающих пластинки, считало этих исполнителей, ориентированными только на альбомы, самолюбивыми мамонтами. К 1979 году группы типа Led Zeppelin, Pink Floyd, ELP и Yes (все выдающиеся члены правящей верхушки рока тех дней) едва ли выступали на британских сценах, а если и снисходили до мимолетного появления на публике, то неизменно отвергали идею полноценного тура в пользу более простой (да и что лукавить, прибыльной) парочки дат на больших групповых площадках, таких как Earls Court в Лондоне. Рок-группы стали более помпезными и напыщенными, и их музыка устарела раньше времени. В результате разрыв между теми, кто был на сцене и кто был за ее пределами, стал как никогда огромным.

Ответом панк-музыки было желание стереть прошлое и начать все с нуля. Но в спешке сжигая мосты, панк просмотрел очевидное – что его основы, хард-рок и метал не так уж и отличались от лучшего панк-рока, каким он представлялся:

сырым, живым, без страха обидеть, без страха быть осмеянным, плюющим на внешний вид и стиль жизни, который он олицетворял; готовый к творческим возможностям, бросающим вызов за пределами мейнстрима. Группы Новой волны также впитали жизненные уроки панка: что нужно делать ограниченные выпуски записей на небольших независимых лейблах, используя их как мостик к последующим долгосрочным сделкам с крупной записывающей компанией. Следовательно, Def Leppard выпустили мини-альбом Getcha Rocks Off группы под собственным лейблом Bludgeon Riffola, а Iron Maiden – доморощенный The Soundhouse Tapes (оригинальные копии которого сейчас ходят по рукам за многие сотни фунтов). Saxon и Motorhead, строго говоря, не попадали в категорию Новой волны, но их свалили в ту же кучу практически неосознанно из-за совпадения по времени и того факта, что их первые записи также вышли на независимых лейблах.

Так же, как и панк, поклонники Новой волны запустили свои собственные фанатские журналы: например, Metal Fury и Metal Forces в Великобритании и им подобные по всему миру – Metal Mania и Metal Rendezvous в США, Aardshok в Голландии, сделали скачок от закулисной прессы до полок магазинов звукозаписи и газетных киосков, поскольку спрос на статьи о новой, оживленной британской рок-сцене быстро рос. Журнал Sounds задавал направление, в то время как остальная британская музыкальная пресса с крупными тиражами постепенно вступала в игру. Малкольм Доум, в те времена заместитель главного редактора Dominion Press, а также преданный служитель хард-рока и хеви-метала, издатель образовательных научных журналов, таких как Laboratory News, начал публиковать статьи о явлении Новой волны в Record Mirror в 1980-х, а затем стал ведущим писателем для Kerrang! Сейчас он описывает период с 1979 по 1981 год как точку наивысшего расцвета «Новой волны» британского хеви-метала – «самую воодушевляющую рок-музыку, которую эта страна когда-либо видела». Доум был нанят в Record Mirror на место предыдущего штатного рок-корреспондента Стива Гетта, которого переманили в более престижный Melody Maker. Он пытался не упустить эту набегающую волну важной, а самое главное очень популярной, музыки. К 1981 году главная музыкальная пресса Великобритании была готова выпустить в мир первый журнал, посвященный року и металу – Kerrang! Изначально он был задуман Джеффом Бартоном как еще один придаток Sounds, постоянно подпитывающего идею Новой волны, которая теперь уже не казалась такой смешной, но в итоге журнал становился серьезным игроком на медийном поле не только в

Британии, но и во всем мире.

Как вспоминает Доум: «Maiden были на вершине пирамиды Новой волны британского хеви-метала. За исключением Def Leppard они были далеко впереди всех остальных. И конечно, как и любое направление, оно полностью себя кормило». **В результате внимания прессы, которое они к себе привлекали, и Maiden, и Leppard взяли большие контракты: первые – с EMI, вторые – с Phonogram. В действительности между ними началась гонка за то, кто первым прорвется в национальные чарты**. Для EMI коммерческий потенциал Maiden стал очевиден, когда их мини-альбом Soundhouse Tapes, выпущенный ограниченным тиражом в ноябре 1979-го на их собственной звукозаписывающей компании Rock Hard Records, разошелся в пять тысяч копий. Не предназначенные для розничной продажи пять тысяч копий семидюймовых виниловых пластинок Soundhouse Tapes были предложены для заказа по почте всего за 1,2 фунта, включая упаковку и доставку, и рассылались другом группы по имени Кейт Уилфорт, который привлек свою маму, чтобы она помогала ему рассылать заказы из их дома в Ист Хэме. Каким-то чудом им удалось отправить более трех тысяч копий за первую неделю.

После того как группа подписала контракт с EMI, они возглавили выпуск компиляции Новой волны британского хеви-метала под названием Metal for Muthas, выпущенный в феврале 1980 года. Будучи детищем EMI, молодого и честолюбивого Эшли Гудолла, Metal for Muthas продемонстрировал девять признанных групп Новой волны, наиболее заметной из которых была Iron Maiden, единственная группа, у которой на альбоме два трека (Sanctuary и Wrathchild). Остальная часть альбома была сборником треков от таких верных последователей Новой волны, как Samson (Tomorrow or Yesterday), Angel Witch (Baphomet), Sledgehammer (Sledgehammer), Praying Mantis (Captured City), и более оппортунистичных, старомодных наполнителей альбомов, таких как Toad the Wet Sprocket, Ethel the Frog, и даже бывшие артисты A&M – Nutz, команда, которую с трудом можно было назвать «новой» хотя бы на каком-то этапе их неприметной карьеры. Малкольм Доум, который делал обзор альбома для Record Mirror, сейчас говорит: «Я считал это очень перспективным. Жаль, что им не удалось заполучить Def Leppard или Diamond Head, [но] я все равно считаю, что это было отличное резюме того периода».

Последующий тур Metal for Muthas был более представительным и включал Maiden, Praying Mantis, Tygers of Pan Tang и Raven, всех доверенных членов элиты Новой волны.

Гитарист Maiden Деннис Стрэттон, который только вступил в группу, сказал мне, что он «был буквально контужен отдачей фанатов [на концертах]». Он продолжал: «С музыкальной точки зрения это граничило с панк-роком… публика была просто одержима. Мне казалось, что все это было хеви-металом, но по какой-то причине фанаты Maiden считали нас другими». Гитарист Maiden Дэйв Мюррей вспоминает, что «люди просто ждали тура. Казалось, что панк близится к своему концу, образовалась пустота, и все ждут, что ее что-то снова заполнит. И это было круто, потому что все считали, что рок должен умереть, но, знаешь, на самом деле там было полно ребят, которые приходили на концерты или создавали собственные команды».

Когда осенью 1980 года был выпущен одноименный дебютный альбом Iron Maiden, он сразу подскочил на четвертую строчку чартов Великобритании. В результате импортные копии начали наводнять США до их официального релиза, состоявшегося позже в тот же год. На Западном побережье одним из первых покупателей был Ларс Ульрих. Как он мне сказал: «Я еженедельно получал по подписке Sounds, а также посылки от Bullet Records [независимого лейбла, специализирующегося на Новой волне]». **Новая волна британского хеви-метала «просто дала новый виток, показала другую сторону традиционной патлатой рок-музыки. Я был подростком-фанатом Deep Purple из Дании, который думал, что лучше ничего быть не может, а потом, знаешь, внезапно с головой ушел в эту Новую волну, и это странно прозвучит, но она изменила мою жизнь**». Единственная загвоздка: «Мне было совершенно не с кем об этом поговорить. И от этого мне было постоянно неловко, когда я прилетел в Лос-Анджелес». Зачисленный в старшую школу Backbay в Ньюпорт-Бич, он был иностранцем со смешным акцентом и странными вкусами в одежде и музыке. «Там было буквально пятьсот ребят в розовых шортах Lacoste и один парень в футболке Saxon, и это был я. Я не хотел, чтобы меня били. Я был не таким, скорее просто одиночкой. И еще я был аутсайдером – занимался своими делами, жил в своем мире и не особо был связан с теми, кто учился со мной в школе или в Ньюпорт-Бич», где он теперь жил со своей семьей. Новая волна была «хеви-металом, который играли с панковским настроем», – он настаивал. «Моя душа была в Англии с Iron Maiden, Def Leppard и Diamond Head, в то время как я сидел здесь на этой бесплодной музыкальной пустоши Южной Калифорнии, которую бомбардировали REO Speedwagon и Styx. Мне присылали музыкальный мерч из Англии. Я ходил по школе в футболке Saxon, и люди смотрели на меня, как будто я прилетел с Марса».

Он пытался влиться в местную «сцену», как он говорил, ходил на Y&T в клуб Starwood в Голливуде перед своим семнадцатилетием, но единственные друзья, которых он нашел и которые знали, что означали его футболки с надписями Motorhead или Maiden, были те, с кем он обменивался кассетами.

В конце концов, Ларс установил контакт с единомышленниками в лице двух более взрослых фанатов рока из Woodlands Hills по имени Джон Корнаренс и Брайн Слэгель. «Джон был большим поклонником UFO, – говорит Слэгель, – и мы ходили на Майкла Шенкера [бывшего гитариста UFO], когда он играл в загородном клубе в Реседе. Это было, наверное, в декабре 1980 года. После шоу Джон был на стоянке и увидел парня в европейской футболке Saxon. «В Лос-Анджелесе кроме нас двоих вообще никто не знал про Saxon, не говоря уже об их европейской символике. Джон подбежал к нему и сказал: «Вау, где ты достал эту футболку?» Я посмотрел на дорогу; там стоял невысокий парень с длинными волосами в мятой футболке Saxon, – вспоминал позже Корнаренс, – я решил подойти. Ларс был очень взволнован, «потому что он думал, что один такой в ЛА. Мы начали говорить о Новой волне, и на следующий день или днем позже я был у него дома, на своего рода марафоне Новой волны». Вскоре к нашей маленькой немодной банде присоединились еще несколько единомышленников Новой волны в ЛА, таких как Боб Налбандян, Патрик Скотт и далее Рон Кинтана из Сан-Франциско и Кей Джи Доутон из Орегона, каждый из которых сделал небольшой, но важный вклад в раннее развитие Metallica. «Очевидно, это было так невинно», – улыбнулся Ларс, когда я подталкивал его к воспоминаниям в 2009 году. «В нас было столько энергии юности, мы были кучкой подростков, приехавших из разных концов, и нас объединило то, что мы все были отверженными, одиночками, нам было сложно втиснуться в рамки американского образа жизни, которому мы должны были соответствовать – в школе, в своих целях и мечтах и тому подобном дерьме, так ведь?» А еще все мы находили музыку, и все мы балдели от одних и тех же вещей, и это была та невероятная вещь, которую британская пресса своего рода [создала]. И это было круто. Все мы верили, что это в Британии творилась история. Отчасти потому, что Новая волна объединяла нас, и это было то, что происходило где-то далеко, и от этого становилось еще более будоражащим. Это нельзя было легко получить. Очень легко ввести себя в такое состояние ажиотажа. И Новая волна британского хеви-метала как раз сделала это со многими из нас».

«**Мы просто думали, он был сумасшедшим европейским**

металлистом», – говорит Рон Кинтана, который был первым, кто познакомился с Ларсом в конце 1980 года. Однако Рон и его друзья из Golden Gate Park hilltop скоро «начнут уважать его знания о группах, о которых мы только читали или чаще всего только видели логотипы и подозревали, что они были хэви… а [Ларс] узнавал обо всем очень рано и был для нас экспертом по новым группам». Брайан Слэгель, который сейчас управляет успешным лейблом Metal Blade, открыл для себя Новую волну через кассеты, которые к нему впервые попали в старшей школе, когда он обменивался домашними пиратскими записями с растущей армией таких же друзей-фанатиков. В итоге «я торговал живыми записями [с людьми] по всему миру», – признается он сейчас. Один их тех, кому он регулярно продавал кассеты, был из Швеции, и он отправил ему живую запись концерта AC/DC, в конце которой вклеил какой-то материал «новой группы под названием Iron Maiden». «Это был The Soundhouse Tapes, вставка из трех дорожек в конце записи AC/DC. Я был такой: «О, вау! Это просто обалдеть! Что это?» Брайан начал выуживать информацию у своего шведского друга по переписке, который слышал о Новой волне британского хеви-метала; потом начал покупать выпуски Sounds, которые продавали в одном из местных музыкальных магазинов, чтобы узнать больше. Вскоре он накопил впечатляющие знания из вторых рук о нарождающейся британской сцене и начал делиться добычей со своими друзьями. Для начала «со мной, моим другом Джоном Корнаренсом и Ларсом» – вспоминает он. – Раз в неделю мы все отправлялись в независимые музыкальные магазины, которые продавали импортные копии неамериканского рока». «Было всего три или четыре магазина, и они иногда были в часе езды друг от друга [на машине]. Был Zed Records [на Лонг-Бич]. Moby Disc [в Шерман Окс] и еще один рядом с моим домом. Была еще парочка, но названия я уже не помню», включая «магазин в Costa Mesa, который был реально далеко. Мы все ехали на одной машине и должны были забирать Ларса, который жил на окраине [Ньюпорт-Бич], и нам надо было проехать весь город. Ларс был из Европы и знал вещи, о которых мы не знали, а у нас было то, чего у него не было. И так мы втроем стали хорошими друзьями просто из-за любви ко всей сцене Новой волны». **Ларсу было шестнадцать; Брайану и Джону – восемнадцать. Но Ларс был тем, у кого было преимущество. «Он был маленьким сумасшедшим мальчишкой, с бескрайней энергией. Мы подъезжали к одному из музыкальных магазинов, и до того как я глушил двигатель, он успевал выпрыгнуть из машины и добежать до секции метала. Когда он что-то делал, отдавался этому на**

тысячу процентов». Ларс так глубоко погрузился в сцену Новой волны, «что захотел стать ее частью».

Патрик Скотт был на год младше Ларса, но из-за датской системы школьного образования оказался с ним в одном классе в старшей школе и слышал о маленьком парнишке из Дании задолго до того, как познакомился с ним. «Мы все ходили в это место под названием Music Market», – вспоминает он. Скотт и его друг Боб Налбандян «приходили и спрашивали: «Вы достали новый Kerrang!?» Нам отвечали, что был экземпляр, но его уже купил этот малыш-датчанин. Мы негодовали, что это за парень? «Потому что каждый раз он нас опережал. Или мы искали новые синглы [импортированные из Великобритании] на Neat [звукозаписывающей компании], и нам вновь говорили: «Этот датчанин уже был здесь и забрал их». И мы расстраивались, но все равно хотели встретить этого парня. Мы прямо испытывали голод до людей, которые были в теме. «Когда наконец мы встретились благодаря бесплатным листовкам к музыкальному журналу The Recycler, Патрик позвонил Ларсу, и он сказал: «Приходите», – говорит Скотт. – У него была невероятная коллекция винила, от которой у меня текли слюни, и мы стали друзьями. Он приходил ко мне домой (наша семья была одной из первых, у которой появилось кабельное ТВ), и мы смотрели теннис и зависали с моей семьей». Другой член банды, Боб Налбандян, теперь писатель и диджей, вспоминает, как Ларс без особенного удовлетворения патрулировал инди-магазины в поисках новых записей, а еще был преуспевающим коллекционером зарубежных посылок. Однажды Ларс заказал копию Heavy Metal Mania группы Holocaust, двенадцатидюймовую пластинку, и предложил купить еще одну для Боба. Спустя месяц Ларс позвонил Бобу и сказал, что пластинки наконец пришли и он может приехать и забрать. «Я еду, такой «Класс, не могу дождаться», – вспоминает Боб, «а он говорит: «Да, но есть проблема – твою копию Heavy Metal Mania вынули из упаковки и оставили на плите». Заметьте, он сказал твою копию! В общем, моя копия расплавилась. Я прыгаю в машину и еду к нему домой 70 миль, чтобы услышать это, и это обалденно. Я даже не собирался спорить с ним по поводу того, что моя копия была испорчена. Я типа говорю: «Где мне достать другую копию Heavy Metal Mania?» Было всего две копии: одна у Ларса, а другая моя. Поэтому я достал мамину гладильную доску и попытался вернуть пластинке форму».

Ларс переписывал для друзей кассеты самых раритетных групп, таких как Crucifixion, Demolition, Hellenbach, Night Time Flyer – «весь этот материал Новой волны», – вспоминает Патрик

Скотт. В свою очередь, Скотт познакомил Ларса с такими командами, как Accept из Германии, и группой нового поколения из Дании – Mercyful Fate. Ларс, который знал о группе, но никогда не слушал их записей, был очень впечатлен их первым мини-альбомом с простым названием The Mercyful Fate EP, его также иногда называют Nuns Have No Fun. Он умолял Патрика: «Я отдам тебе за нее все что угодно из моей коллекции!» Но Патрик был той еще задницей и не менялся. Однако группой, которая действительно нравилась Ларсу, была Diamond Head: в ней была провокационность классических команд Новой волны, таких как Iron Maiden, но еще она заключала в себе олдскульные роковые мотивы, заимствованные от старых небожителей Led Zeppelin, Deep Purple и Black Sabbath. Ларс первым наткнулся на них, слушая ранний сингл Shoot Out the Lights, который он оценил как «хороший, но не выдающийся». Однако когда он прочитал о независимо продюсируемой группе в Sounds, заказал по почте альбом Lightning to the Nations. Он не мог не отправить чек и не заказать копию. Потом он с ликованием вспоминал, что «каждая копия была подписана одним из членов квартета, и это было своего рода лотереей, чью подпись ты получишь». Ларс, который был удачлив как дьявол, получил автограф вокалиста группы, Шона Харриса – действительно редкий подарок для ревностного поклонника Новой волны.

Однако длительная задержка альбома привела к тому, что Ульрих завязал знакомство по переписке с Линдой Харрис, матерью Шона и по совместительству менеджером группы. «Она писала мне очень милые письма, [и] отправляла мне нашивки для одежды и синглы, но альбома так и не было! Наконец в апреле 1981 года альбом без лейбла прибыл, и его гитарный риффинг и свежесть меня просто поразили». Он был так потрясен, что впоследствии Metallica сыграла вживую, а потом еще и записала пять из семи дорожек альбома, включая Am I Evil? Helpless, Sucking My Love и The Prince. В особенности он был увлечен треком под названием It's Electric, версию которого слышал ранее на другой компиляции будущей Новой волны. «Это было, черт возьми, невероятно», – говорил он. «Это чертовски невероятно!» – говорил он. «Если посмотреть на обложку диска сейчас и сравнить фото Diamond Head со всеми остальными группами там, то у них были сила и энергетика, с которыми никто другой не мог сравниться. Было что-то особенное в Diamond Head, и в этом нет сомнения». Однако мысли о том, чтобы стать музыкантом, Ларс пока держал в тайне. «Определенно никто из его друзей-коллекционеров не имел даже отдаленного представления о его амбициях создать группу», –

говорит Брайан Слэгель. Затем однажды Брайан заметил в доме родителей Ларса барабанную установку, «которая была разобрана, просто стояла в углу [по частям]. Он такой: «Я создам группу», а мы ему: «Ага, ну да, Ларс, конечно».

Но когда Брайан Слэгель запустил свой собственный фан-журнал The New Heavy Metal Revue, он почувствовал, что надо поторопиться и начать свое дело. «Было так много классных команд, которые я просто обожал, и подумал, было бы интересно сделать что-то подобное, – говорит сейчас Слэгель. – В США не было никого, кто бы реально хоть что-то знал о какой-либо из команд Новой волны британского хеви-метала». Первый выпуск был «состряпан просто ради развлечения» в начале 1981 года. «Мы просто написали несколько обзоров и кое-что о Maiden и нескольких американских командах, сделали несколько копий и просто пытались куда-нибудь их пристроить». Примерно в это же время Слэгель также начал работать в местном независимом музыкальном магазине, Oz Records, где он впервые познакомился с «зарубежными дистрибьюторами и тому подобными вещами, так что у меня было больше возможностей для распространения». Благодаря фан-журналу, который попал на продажу в независимые магазины, Ларс впервые узнал, как фанаты охотились за импортными копиями записей Новой волны, и жажда быть частью всего этого становилась невыносимой. Он уже собрал свою ударную установку и снова начал практиковаться. Проблема была в том, что барабанщик не может играть сам по себе. Ему нужны остальные музыканты, чтобы совершенствовать технику, и Ларс пытался решить эту проблему, поместив объявление в соответствующем разделе местного бесплатного The Recycler: «Барабанщик ищет музыкантов-металлистов для совместных репетиций Tygers of Pan Tang, Diamond Head и Iron Maiden». «Это было вроде в феврале-марте 1981 года, – сказал мне тогда Ларс. – Я был как маньяк, одержимый всем этим материалом, который приходил из Англии, заказывал все синглы, слушал все группы и все такое. И той весной я начал искать музыкантов для импровизаций, для игры настоящего метала. Без особого успеха. Тогда я понял, что сыт всем этим по горло, и решил поехать и провести лето в Европе».

Разочарованный жизнью в спокойном Ньюпорт-Бич, раздосадованный безуспешными попытками найти родственные души, с которыми он мог бы играть на барабанах, Ларс искал выход из сложившейся ситуации и, возможно, надеялся побыстрее найти тех, с кем они будут на одной музыкальной волне. И все это несмотря на то что он не вполне мог признаться себе в том, что отчаянно пытался заполнить пустоту в своей жизни и жизни

родителей, оставшуюся после провала теннисной карьеры. Он обговорил все это с отцом и матерью, и они как всегда его поддержали. Они разрешили ему путешествовать по Дании в одиночку. «В те времена в Дании ребенок восьми или девяти лет мог сесть на автобус и поехать на концерт, послушать его и вернуться самостоятельно обратно, – вспоминает Торбен. – А если иногда он засыпал в автобусе, то водитель говорил: «Пора вставать и идти домой». В таком контексте разрешить семнадцатилетнему сыну сесть на самолет и самому полететь через Атлантику не казалось таким уж преувеличением, если он обещал писать и, по возможности, звонить матери, чтобы она знала, что с сыном все в порядке, и с негласным уговором, что по возвращении он составит своего рода план, пойдет ли он в колледж или найдет нормальную работу. **Ларс купил билет туда-обратно до Лондона и приготовился к отъезду – один.**

Затем всего за несколько недель до отъезда ему «позвонил парень по имени Хью Тэннер, который увидел мое объявление [и] пришел. Мы немного поимпровизировали. Он привел с собой друга. Этим другом был Джеймс Хэтфилд…». Однако та первая встреча не задалась. Хью и Джеймс пришли вместе на встречу с Ларсом. Было непонятно, кто кого прослушивает, и первый номер, который они попытались сыграть, был трек Hit the Lights. У Ларса «постоянно падала одна тарелка, – вспоминает Джеймс. – Он останавливался и приделывал ее обратно». В конце он сказал: «Что за фигня это была?» Проблема была не только в недоразвитых способностях Ларса. Но и в «его манерах, взглядах, акценте, отношении». Он сказал, что даже «его запах» отражал разницу в подходе к ежедневной гигиене в Америке и «европейской» привычке Ларса по несколько дней не бывать в душе, ходить в одной и той же футболке и джинсах, пока они не встанут колом от пота. Что касается Джеймса Хэтфилда, то Ларс для него был пришельцем, спустившимся с космического корабля: незнакомец из чужой страны, с которым они не сработаются ни при каких обстоятельствах.

Ларс тоже был не особенно впечатлен. Голос Джеймса в те дни был мало похож на тот свирепый гроул, который он разовьет впоследствии и благодаря которому станет известен. Вместо этого он пел голосом агрессивного кастрата, одновременно похожим на Роба Халфорда, Роберта Планта и напоминающего задушенный визг. Также Ларса отпугнул недружелюбный настрой вокалиста, который почти не говорил и даже избегал визуального контакта. После первой встречи с человеком, которого он позже характеризует как «короля отчуждения… практически боящегося социального контакта»,

Ларс вышел крайне разочарованным. «Мы попробовали сыграть, и из этого мало что получилось, – сказал он мне, – меня все это просто вывело из себя». Даже не игра, а сама мысль о том, чтобы найти кого-то в Америке, с кем можно было бы играть. Вместо этого он переключился на другой план, который он на тот момент вынашивал: оставить Америку и вернуться в Европу. Не в Данию, а в Великобританию, «где происходило все действо». Когда он все с тем же неисправимым пижонством, которое было свойственно ему в те времена, в ожидании автографа Ричи Блэкмора в холле отеля написал Линде Харрис и спросил, может ли он приехать к ней и ее сыну когда-нибудь и, может быть, посмотреть, как играет команда, она беззаботно согласилась, не подозревая, что эта просьба когда-нибудь получит продолжение. Она совершенно не представляла, кто такой на самом деле Ларс Ульрих.

«Ларс всегда получал, что хотел, – говорит Брайан Слэгель. – А мы такие: «Ну да, что угодно, Ларс, конечно». Он собирался в Англию, типа: «Да, я должен поехать туда, буду там зависать с музыкантами». Ну да, хорошо, без проблем. Мы поняли, что он поедет. И он уехал, а потом помню, позвонил однажды… «Угадайте, что я делаю?». – «Что?» – «Тусуюсь с Diamond Head!». – «Ну да…». А он такой: «Не верите мне?» – и дает трубку Шону Харрису. Он не просто увидел их, он с ними тусовался. Да это безумие! Он просто, типа, чего-то захотел – и это случалось, то, что вообще было невозможно вообразить. Это меня просто взорвало. Какой-то семнадцатилетний подросток, который один улетел в Англию. Одно дело быть там, ходить на концерты, но тусоваться с группой – это было просто немыслимо».

Оглядываясь назад, на прибытие Ларса Ульриха в их группу почти тридцать лет спустя, гитарист Diamond Head Брайан Татлер все еще посмеивается над его фанатским безрассудством. «Он начал отправлять нам письма, мол: «Я живу [в Америке] и без ума от движения Новой волны. Должно быть, он увидел, что летом 81-го мы делали большой тур, в котором выступали в Woolwich Odeon, и, вероятно, купил билет и решил прилететь в Англию, чтобы посмотреть на любимую группу Diamond Head. Просто как фанат – он даже не сказал, что он барабанщик или что-то вроде того. Потом он появился в Woolwich Odeon, представился, и мы были просто в шоке, потому что никто еще не прилетал из [Америки], чтобы увидеть Diamond Head. Это казалось невероятным подвигом. **Я никогда не был в Америке, а этот семнадцатилетний парень просто взял и появился за сценой! Мы были в восторге. Мы спросили его, где он остановился, а он такой: «Не знаю, я приехал прямиком из аэропорта**». И я сказал: «Оставайся у меня, если хочешь». Он запрыгнул в нашу

машину, и мы втиснулись следом. После этого Ларс везде был с нами, включая следующие два концерта Diamond Head: один в Лидсе, другой – в Херефорде, «теснясь на заднем сиденье Austin Allegro Шона».

Ларс остался у Брайана на неделю. Гитарист все еще жил со своими родителями, и Ларс спал на покрытом тонким ковром полу в комнате Брайана, завернувшись в старый спальный мешок, принадлежавший его брату и весь поеденный молью. Практически каждый вечер они ходили в паб, чтобы выпить. «Одним вечером мы шли домой пешком, потому что опоздали на автобус; и мы совершенно промокли, – вспоминает Брайан. – Он сказал, что у него нет сменной одежды. Я нашел на дне шкафа пару желтых брюк-клешей моего брата, и он их надел. Жаль, что я не сделал фото. Это был тот еще типаж, знаешь? Полный жизни, полный энергии. Полный энтузиазма по поводу Новой волны британского хеви-метала». Когда вернулись из паба, они смотрели вместе запись Betamax, которую Брайан недавно приобрел. Она была с фестиваля California Jam 1974 года, на котором тогда никому неизвестный исполнитель по имени Дэвид Ковердейл дебютировал на американской сцене с Deep Purple. Ларсу «он очень нравился», – говорит Брайан. – Мы смотрели его до самого утра. И он имитировал соло и все такое, потому что был большим фанатом Deep Purple и Блэкмора. Еще одно видео, которое он любил, – концерт Lynyrd Skynyrd, выступавших на разогреве у «Роллингов» в Knebworth, которое Брайан записал с телевизора, и Ларс теперь катался по полу, изображая гитарное соло Freebird».

Я размышлял о том, как тинейджер мог обеспечивать себя финансово, пока был в Англии. «У него полно денег! – говорил Брайан. – Думаю, у него богатенький папа или что-то вроде того. Я думал, как так получилось, что у него было столько денег? У него было, возможно, сто пятьдесят фунтов с собой или около того». Значительная сумма в 1981 году. «Он хотел купить у меня все выпуски Sounds. У него их не было, а там было много интересных фактов об Angel Witch и не только. Еще он ходил к Pinnacle Records, к дистрибьютору. Думаю, там он нашел, что хотел. В один день он просто пропал и сказал: «Я пошел в Pinnacle» – и сел на поезд и вернулся с целой стопкой альбомов и синглов. Он купил порядка сорока записей! И мы сидели там и проигрывали их, а он складывал пластинки одну на другую, знаешь, [по группам] Fist и Sledgehammer, и Witchfynde, и еще бог знает кто. Мы говорили: «О, вот это хорошо» или «Вот здесь не очень». Мы сидели и разбирали эти альбомы по кусочкам. В любом случае через неделю он пришел к Шону и остался у него на целый месяц, спал на его диване и опустошал холодильник.

Шон говорил, что иногда у [Ларса] всю ночь в наушниках звучала «It's Electric». Он усмехается. Но что более важно, как вспоминает Татлер, это как Ульрих «смотрел, как мы репетируем. Я приходил к Шону, и мы писали песни, а [Ларс] сидел в углу и смотрел, просто наблюдал… Шон собрал небольшой четырехканальный трек, TEAC, и мы делали на него демо. Возможно [Ларс] набирался от нас необходимой энергетики, как писать песни, как делать то или это».

Упоминал ли он хоть раз, что играет на барабанах?

«Нет, никогда не говорил об этом. Ни разу не сказал: «Я – барабанщик», или «Я хочу создать группу», или «Можно поиграть на твоих барабанах?» Может, он не считал, что достаточно хорош или что не сможет справиться с Duncan [со стандартом Шона], я не знаю. Он был просто хорошим малым, и у него был очень странный акцент. Нас это забавляло долгие недели». Набравшись опыта, Ларс Ульрих уехал из Великобритании, сумев каким-то образом пробраться в Jackson's Studio с Rickmansworth, где еще одна из его любимых команд, Motorhead, записывала свой альбом Iron Fist. Однако, обсуждая это сейчас, лидер Motorhead Лемми говорит, что «вообще не помнит, что Ларс был в студии, когда они писали альбом. Я не говорю, что его там не было, но это было так давно, а у меня очень смутные воспоминания о том периоде». И затем доброжелательно добавляет: «Но если Ларс говорит, что был, не буду ему противоречить». Что Лемми действительно помнит, так это то, что юный и свежий Ларс Ульрих появлялся на нескольких шоу в рамках части их первого тура по Америке, когда они выступали на Западном побережье, на разогреве у Оззи Осборна, ранее в тот же год, всего за несколько недель до того, как Ларс уехал в Великобританию. И это сходится с воспоминаниями Брайана Татлера, которого Ларс брал на Motorhead во время своего пребывания в Британии тем летом, когда группа возглавила концерт на футбольной площадке Port Vale, где в противоположность ситуации в Америке Оззи Осборн был «специальным гостем», открывающим программу. «[Ларс] сказал, что знает Лемми и сможет достать пару проходов», – говорит Татлер. Мы сели в поезд до Сток-он-Трент, и Ларс на самом деле виделся с Лемми, и они оба получили билет на проход за сцену.

«Я впервые увидел Ларса приблизительно в 1981 году, – подтверждает Лемми. – Точно до того, как собралась Metallica. Первый раз это было в моем номере в отеле в Лос-Анджелесе. Он представился как человек, который руководит фан-клубом Motorhead в Америке. Ну, как оказалось, это был неофициальный филиал Motorhead Bangers и состоял он из

одного члена. На самом деле он никогда не имел ничего общего с официальным фан-клубом, хотя, безусловно, любил нашу группу. Наша встреча навсегда останется у меня в памяти, потому что он хотел выпить со мной и абсолютно не был готов к моим масштабам. В итоге его стошнило. Все было не так уж плохо, и я даже не заставлял его убирать за собой, но настоял, чтобы он носил полотенце, пока остается со мной в одной комнате». И добавляет с самодовольной ухмылкой: «Странно, но в следующий раз, когда мы виделись, его опять тошнило. У него совершенно не было никакого прогресса в алкогольных забавах. Возможно, мне надо было предложить ему пару уроков. Или это такое странное приветствие по-датски. Помню один вечер, должно быть в 1985 году, когда я встретился с Ларсом в Клубе St Moritz [в центральном Лондоне]. Все, кто меня хоть немного знает, понимали, что я буду сидеть там, у «однорукого бандита». Ларс подошел, настоял, чтобы мы вместе выпили, и, думаю, даже заплатил за бóльшую часть выпивки. Хорошо, без проблем, мы сделали это, и он в итоге буквально вырубился. Но надо отдать должное парню, несмотря ни на что, он продолжал приходить…».

Другой группой, на которую Ларс Ульрих основательно подсел летом 1981-го, была Iron Maiden. Хоть они и давали концерт не в Британии, а в маленьком клубе в Копенгагене, он специально сделал там остановку, чтобы побывать на их концерте до возвращения в Америку. «Я познакомился со Стивом Харрисом [басист и основатель Maiden] впервые в 1981-м, – вспоминает он. – Они играли на площадке «размером с твою гостиную». Однако для семнадцатилетнего парня и претендента на мега-звезду Iron Maiden на тот момент «были лучшей рок-группой в мире». Он добавляет: «Но дело было не только в музыке». Там было и количество, и качество – фактор, который он позже использует для определенного эффекта в Metallica. Maiden делали на «десять минут больше музыки на альбоме, чем какая-либо другая рок-команда». У них была «лучшая упаковка, самые клевые футболки, да все!» Во всем была «глубина организации, что было здорово для таких фанатов, как я, а впоследствии стало нашим большим вдохновением в Metallica. Я хотел выдавать такое же качество ребятам, которые были в нашей группе». Это также был последний раз, когда Пол Ди'Анно, вокалист, выступал вместе с группой: уволенный за то, что позволил наркотикам встать на пути взлетающей карьеры Maiden. Зайдя за кулисы после шоу, чтобы поприветствовать и получить автограф, Ларс заметил, что у Iron Maiden есть один четкий лидер – Стив Харрис. Это научило его важному уроку, о котором он позже скажет Харрису: «Настоящая демократия не работает в музыкальной группе».

Безумный парнишка со своим забавным акцентом и прожигающей энергией быстро учился. Или как он позднее выражался: «Одна из причин, почему Metallica существует, в том, что я учился у Motorhead, Diamond Heads и Iron Maiden, и я все время был далеко впереди них – как мелкий спекулянт, впитывающий и изучающий их опыт. Это заставило меня осознать, что я хочу делать все это сам».

2. Трусливый лев

Майами или, быть может, Тампа, тур Monsters of Rock («Монстры рока»), 1988 год. Мы с Кирком идем по коридору отеля.

«Эй, – говорю, – я что пахну… что это? Подожди… лаванда?» «Ага», – я улыбаюсь. «Я только что побрызгался. У меня болела голова». «А что, – говорит он, – лаванда должна от этого помогать?» – «Ну да, – отвечаю ему, – они называют это медицинской аптечкой в бутылке». – «Конечно, – продолжает он, – и как ты это делаешь, капаешь на одежду?» – «Ага, – отвечаю, – или можно потереть запястья с внутренней стороны, или виски. Лучше чем пить аспирин». – «Безусловно», – отвечает он.

Мне нравился Кирк. Разговаривать с ним было настоящей отдушиной. Мы оба были вегетарианцами, много курили траву и любили попинать мяч. Он стоял там и ждал лифта. Дверь отъехала, и внутри был Джеймс.

– Привет, – сказал Кирк, улыбаясь.

– Привет, – ответил Джеймс без улыбки.

– Привет, – сказал я, но он просто проигнорировал меня, лишь едва кивнув. Я даже не удивился. Для Джеймса это был еще один из дружков Ларса, а у Ларса их было полно. Я решил не обращать на него внимания и продолжил разговор с Кирком.

– Итак, – начал я, – ты правда разбираешься в этих эфирных маслах?

Кирк в ужасе посмотрел на меня.

– Что? – сбивчиво произнес он. – Нет! Я имел в виду… нет! Я читал немного об этом, не то чтобы я разбирался в них.

Он попытался отшутиться, потому что Джеймс гневно сверкнул глазами в нашу сторону.

Я почувствовал, будто в меня запустили ведром с водой, или еще хуже, опрокинули его на меня. Типа заткнись, придурок! Ты не имеешь права говорить о всяких девчачьих штучках типа эфирных масел в присутствии Джеймса! Боже, да ты что, спятил?

Осознав свой промах, я захотел развернуться и убежать. Но выхода не было, и мы продолжили спуск в лифте, в тишине весь оставшийся путь до лобби. Когда мы все вместе зашли в бар, я заметил, что Кирк неторопливо идет, как бы копируя Хэтфилда, и что я невольно делаю то же самое. В баре с большого экрана шло видеошоу Эндрю «Dice» Клэя; мы сели смотреть, заказали три большие бутылки Саппоро и начали пить. Dice был определенно того же типажа, что и Хэтфилд: не позволял себе ничего брать от геев или иностранцев. Говорил все как есть; не рот, а автомат. Я осознал, что Dice был парнем в стиле Metallica. Оставалось

только надеяться, что запах лаванды не испортит пиво Джеймса.

Говорят, противоположности притягиваются. Но это был не тот случай, когда Ларс Ульрих и Джеймс Хэтфилд встретились в первый раз в мае 1981 года. Рожденный в Лос-Анджелесе 3 августа 1963 года, Джеймс, на первый взгляд, имел только одну общую черту с Ларсом – возраст. Если Ларс был невысоким и миниатюрным, милым мальчиком – поклонником евротрэша, который ел с открытым ртом и по несколько дней не мылся, то Джеймс был высоким и мускулистым, полнокровным молодым американцем ирландско-немецкого происхождения, который чистил зубы дважды в день и всегда носил чистое белье. В то время как у Ларса никогда не закрывался рот, Джеймс и двух слов не говорил, если не было необходимости. Ларс пришел из мира денег и путешествий, музыки и искусства, многоязычного и открытого хиппи-либерализма, а Джеймс был из простой семьи работяг со строгими, фундаментальными религиозными верованиями; сначала остался без отца, а затем и без матери, трагически и болезненно ушедшей из жизни. Там, где Ларс был готов пройти через любую дверь и сказать: «Привет», Джеймс предпочитал оставаться в тени, силясь заставить себя хотя бы встретиться с кем-то взглядами. Люди иногда ошибочно принимали эту замкнутость за стеснение. Но Джеймс не был стеснительным, он был свиреп как вулкан, как слабый спусковой крючок, готовый к нажатию. Годы спустя Джеймс назовет мне «свой любимый фильм всех времен – «Хороший, плохой, злой». «Почему?» – спрошу я. «Потому что в нем три характера, абсолютно разных, но в каждом из них я нахожу частицу себя», – ответит он. Вы знаете, что он имел в виду. Виски и размышления; Джеймс был мужчиной до мозга костей, рожденным умереть, пережитком тех времен, когда колонисты – убийцы краснокожих, которые ходили и говорили как Джеймс, строили Америку со сверкающим оружием в руках. Во всяком случае, таким он выглядел со стороны. Однако, глядя на окружающую действительность изнутри, молодой Джеймс Хэтфилд часто видел этот мир пугающим местом, полным лицемерия, обмана и лжецов, которые только и могут что подставить. Это было место, которого он боялся больше всего на свете, от которого он защищал себя щитом из гнева. Однажды его описали как трусливого льва из «Волшебника из страны Оз», но Джеймс Хэтфилд в реальной жизни больше напоминал волшебника – такой вкрадчивый, неуверенный в себе человек, прячущийся за большим и страшным экранным образом.

Отец Джеймса «Вирджил» был водителем грузовика. Крепкий,

амбициозный парень, предпочитавший проводить время на свежем воздухе, он в конечном счете открыл собственную грузовую компанию. Он женился на матери Джеймса, Синтии, когда она пребывала в состоянии полнейшего отчаяния: уже не юная разведенная женщина с двумя маленькими сыновьями – Кристофером и Дэвидом. Вирджил был славным парнем, преподававшим неполный день в воскресной школе; ответственным типом личности, на которого Джеймс, первый из двоих общих детей с Синтией, всегда равнялся, несмотря на то что тот был строгим. Однажды, когда Джеймс и его младшая сестра Дианна убежали из дома, Синтия и Вирджил нашли их примерно в «четырех кварталах». Когда они вернулись домой, вспоминает Джеймс: «Они как следует выпороли нас». Несмотря на то что Джеймс и Дианна часто были как кошка с собакой, они всегда выступали единым фронтом перед родителями. Как рассказал мне Джеймс в 2009 году: «Мы помогали друг другу убирать беспорядок и прикрывали друг друга разными историями. В общем, это был пример любви и ненависти». Его старшие сводные братья были не так близки: «между нами было поколение, и, к сожалению, это только отдаляло… то есть они были недостаточно взрослыми, чтобы говорить мне, что делать, и недостаточно маленькими, чтобы понимать, что я хочу услышать, или чтобы тусоваться с ними. Это было такое неловкое срединное положение, где и мне, и моей сестре было тесно».

Когда Джеймсу Хэтфилду было тринадцать, его отец вышел из дома и больше не вернулся, даже не попрощался. Напрасно надеясь, что муж вернется, Синтия сказала младшим детям, что их отец просто уехал в долгую командировку. Только спустя несколько недель Синтия сообщит Джеймсу и его младшей сестре Дианне плохую новость. Даже в то время этому не было никакого объяснения: просто папа ушел и больше не вернется, и давайте оставим это как есть, хорошо, дети? Нет. Вообще-то, нехорошо. Совсем нехорошо, особенно для Дианны, папиной дочки, которая всегда была «бунтарем», как считал Джеймс, и которая совершенно слетела с катушек. Реакция Джеймса была не менее бурной, но не такой очевидной. Он держал все это в себе, надел угрюмую, тяжелую маску, которую он называл «держись от меня подальше». Он будет носить ее практически постоянно в течение следующих двадцати лет. «Меня смущало, когда я был ребенком, что я не понимал, что происходит, – вспоминал он позже. – Иногда я приходил домой из школы и обнаруживал, что некоторые вещи отца исчезли. Вирджил забирал их так, чтобы вызывать как можно меньше беспокойства у детей. Но это не смягчало удар, а только обостряло боль и чувство предательства.

«Это было каким-то чувством скрытности, большим недостатком характера, который у меня есть до сих пор. Мне кажется, что все от меня что-то скрывают».

В школе, еще до того, как отец оставил семью, Джеймс был, по его словам, «достаточно посредственным учеником. Довольно тихим, довольно сдержанным, из тех, что все сделают и потом уйдут домой, чтобы там веселиться, играть или еще чего». Он любил спорт, и единственным сдерживающим фактором, как он говорил, было строгое следование родителей системе верований христианской науки. Искаженное толкование христианской науки запрещает ее последователям любые виды практического взаимодействия с наукой, включая, что наиболее прискорбно, современную медицину, будь то лечение таблеткой аспирина или получение медицинской помощи в больнице при несчастных случаях или серьезной болезни. Это одна из тех новоявленных американских религий, которая распространилась в XIX веке, и никаким другим народом не могла быть воспринята серьезно; тем не менее она до сих пор имеет огромное влияние в определенных слоях преимущественно рабочего класса американского общества. Джеймс до сих пор тяжело вздыхает, когда говорит об этом. «Это не влияло на школу, – сказал он мне. – Не то чтобы у них была своя школьная система, или это было похоже на посещение католической школы. Однако это определенно повлияло на меня. Больше на меня, чем на сестру или братьев, потому что я… я не знаю, принимал это близко к сердцу». Он медлит, обдумывая слова: «Родители не водили нас к врачу. Мы в основном полагались на духовную силу религии, что она излечит или оградит от болезни или травмы. Поэтому в школе [по просьбе родителей] мне нельзя было посещать уроки здоровья, изучать тело, заболевания и тому подобные вещи. Или вот, например, ты проходишь отбор в футбольную команду и должен быть здоров, должен иметь справку от врача… Мне приходилось идти и объяснять тренеру, что на это говорит наша религия. И я действительно чувствовал себя изгоем… отщепенцем. Дети смеялись над этим, а я принимал все близко к сердцу. Но наиболее травматичными были уроки здоровья, потому что, когда они начинались, я оставался стоять в коридоре, что при других обстоятельствах было бы наказанием. Эй, ты плохо себя вел, ты должен пойти в кабинет директора или стоять перед всем классом. И все, кто проходил мимо, смотрели на меня, как будто я какой-то преступник, понимаешь?»

Это было тяжело, но он считает, что также «помогло выковать из меня того, кем я стал, понимаешь?» Тогда Джеймс так не думал, конечно. «**В детстве ты хочешь быть как все, не хочешь**

быть уникальным. Но сейчас именно в этом я вижу уникальность, и она помогла принимать и использовать ту особенность, которая у меня была». Именно тот ранний тяжелый опыт «белой вороны» в школе, как Джеймс считает сейчас, воспитал в нем способность жить отдельно от стаи, всегда немного выделяться на фоне остальных членов банды. «Это помогло мне выковать собственный путь, а также его духовную часть; будучи ребенком, ты не можешь действительно вникнуть в концепцию духовности. Это концепция для взрослых, а мне казалось странным не ходить к врачу. Все, что я видел, – это людей в церкви со сломанными костями, которые неправильно срастались, и для меня это не имело никакого смысла. Поэтому когда я говорил о таких вещах [спортивным] тренерам или учителям, я говорил за родителей, а не за себя; то есть это было своего рода предательством, и я никогда не хотел бы делать этого снова. Однако впоследствии это помогло мне воспользоваться духовной концепцией, и я действительно увидел в этом силу, наряду со знаниями врачей того времени, то есть это помогло моей концепции духовности».

Тем не менее пройдут годы, будет проведено много продолжительных сеансов психотерапии, прежде чем Джеймс Хэтфилд сможет дать хоть какое-нибудь обоснование этой точке зрения. После ухода отца в 1977 году «я просто сказал маме: «Я больше не пойду в воскресную школу. Попробуй заставь». Вот и все. Вместо этого музыка – одна из немногих форм выражения, доступных ему в детстве, – станет сначала утешением, потом защитой и, наконец, вдохновением. Задолго до того как он заинтересовался роком, в его жизни появилось классическое фортепиано, к которому Синтия, чьи увлечения включали любительскую оперу, рисование и графический дизайн, впервые подтолкнула Джеймса в девятилетнем возрасте. Джеймс сказал мне: «Как это было: моя мама увидела, как я в гостях у друзей начал долбить по клавишам. Было больше похоже на то, что я играю на барабанах, а не на пианино, и она подумала: «Ох, он станет музыкантом, хорошо, надо записать его на фортепиано». Я занимался этим пару лет, и это был реально поворот не туда, потому что я учил классические пьесы, материал, который я не слушал по радио, понимаешь? Помню, занятия проходили в доме пожилой женщины, и печенье в конце занятия было неплохим вознаграждением. Хоть что-то было в этом классное. Но я помню, как она отложила одно из произведений, которое мы собирались разучивать; оно называлось «Радость миру» [рождественский гимн, адаптированный из старого английского гимна]. Я думал, это была песня [начинает петь] «Радость миру», ну знаешь ее

[популярный хит 1971 года группы Three Dog Night], но это оказалась не она. Я немного воодушевился, типа: «Я слышал, как мой брат ее играл!», но это была не она. В то время он был разочарован, а сейчас «так рад, что меня заставляли заниматься, потому что раздельная игра правой и левой рукой и одновременное пение дали мне интуитивное представление о том, что я делаю сейчас. Для меня это стало естественным. То есть петь и играть одновременно было намного проще после тех уроков фортепиано».

Он открыл для себя рок благодаря коллекции записей старших братьев. «Я всегда искал что-то особенное, что другие люди не могли откопать. Когда я увлекался Black Sabbath, все мои друзья говорили: «О, мама не разрешит мне купить этот альбом. Он страшный, и мне будут сниться кошмары». Я думал, что это забавно, и покупал. Группы вроде The Beatles «и тому подобная фигня», – сказал он, – мне никогда особенно не нравились». Примерно в то же время он попробовал играть на барабанах брата Дэвида, но у него не получилось. До четырнадцати лет, как он сказал мне, он не притрагивался к гитаре. «Как ты извлекаешь все эти звуки?» Он «не помнит, чтобы учился играть». «Я начал с акустики, потом начал поигрывать, затем учить аккорды, и с этого все и началось, я думаю. Вероятно, это происходило достаточно быстро, поскольку скоро я уже играл в группе, вроде через год или два: делал кавер-версии на разные песни, что, безусловно, было хорошим способом научиться играть на гитаре». Он также «замедлял пластинку, чтобы выучить материал». Слушал, копировал, повторял, но всегда был при этом один. «Мне нравилось быть в одиночестве», – скажет он позже писателю Бену Митчеллу. «Мне нравилось отключиться от мира. И музыка в этом очень помогала». Он надевал наушники и улетал, пытаясь зазубрить Kiss и Aerosmith, Ted Nugent и Alice Cooper: полностью американский хард-рок; без иронии обалденная музыка для простых парней, которые не танцуют, но любят вечеринки. «Я не знал другого, пока не познакомился с Ларсом». Мы пошли на первый концерт в июле 1978 года, незадолго до его шестнадцатилетия: AC/DC выступали на разогреве у Aerosmith в Long Beach Arena. Альбом Aerosmith 1976 года Rocks был «одним из тех, что я мог играть снова и снова; там было столько хорошего материала». Тем же летом он купил билет на двухдневный всемирный музыкальный фестиваль Калифорнии, также с участием Aerosmith, а еще Ted Nugent и Van Halen. «Помню, что пошел с другом, который продавал наркотики. Он отрывал кусочек своего билета, часть с радужным краем, разрезал на маленькие кусочки и продавал как кислоту. Я такой: «Ты что

делаешь, чувак?» А он на эти деньги купил пиво». Проталкиваясь через толпу к сцене, Джеймс помнит, как был «сражен наповал», когда солист Aerosmith Стив Тайлер обратился к толпе «ублюдки». Я такой подумал: «Ничего себе! Так что можно делать?»

Будучи закоренелым одиночкой еще со старшей школы, Джеймс Хэтфилд, как и Ларс Ульрих, обретет друзей среди таких же изгоев, одержимых музыкой: один из них Рон МакГоуни, ставший впоследствии первым бас-гитаристом Metallica. МакГоуни, школьный товарищ Джеймса Хэтфилда, вспоминает первую встречу с ним на уроке музыки; тогда Джеймс привлек его как «единственный парень в классе, который играл на гитаре». Как и Джеймс, Рон не принадлежал ни к одной из традиционных школьных компаний. «Там были болельщицы, всеобщие любимчики, ребята, всегда марширующие в ногу». Джеймс и Рон в итоге оказались вместе со своими друзьями Дэйвом Марсом и Джимом Кешилем в группе с другими «неудачниками» «и болтались там без какой-то реальной социальной группы». Рон увлекался не только роком, в отличие от Джеймса. Он был «сумасшедшим фанатом Элвиса» и был просто «раздавлен», когда Пресли умер. Однако они с Джеймсом нашли общие интересы в музыке Led Zeppelin и ZZ Top, Foreigner и Boston. Дэйв и Джим были больше похожи на Джеймса и серьезно увлекались Kiss и Aerosmith. Рон не хотел быть «белой вороной» и, в конце концов, влился в философию остальных ребят, поддержав их приверженность группам британского прото-метала, таким как UFO. **В результате Рон начал брать уроки акустической гитары. «Я ничего не знал о басе», – вспоминает он. Он просто хотел научиться играть Stairway to Heaven**. Позже в тот же учебный год в старшей школе Хэтфилд начнет тусоваться с братьями Роном и Ричем Валос, которые играли на басе и барабанах, соответственно. Впоследствии именно им и другому ученику-гитаристу Джиму Арнольду, МакГоуни предложит быть техническими помощниками по туру. Они назвались Obsession и, как и все группы из старшей школы, специализировались на кавер-версиях песен любимых артистов, что в те времена означало играть самый простой материал из Black Sabbath (Never Say Die), Led Zeppelin (Rock and Roll), UFO (Lights Out) and Deep Purple (Highway Star). Все трое передовых участников пели по очереди. Джим Арнольд пел материал Zeppelin, Рон Валос – Purple Haze. Джеймсу были ближе UFO, с их суровыми, похожими на гимны Doctor, Doctor и Lights Out.

После продолжительного периода репетиций в родительском доме братьев Валос недалеко от Дауни новая команда начала

давать одиночные концерты: на «пивных вечеринках» на заднем дворе, играя за бесплатное пиво и возможность показать себя. Однако по большей части они играли по пятницам и субботам у братьев Валос. МакГоуни вспоминает братьев как «электрических гениев», которые «подключили электричество» в нежилом помещении, встроенном в родительский гараж: «Мы с Дэйвом Маррсом сидели там и мастерили блок управления, делали свет, стробы и все такое». Это было «целое шоу в маленьком гараже». «Мы играли Thin Lizzy, – сказал мне Джеймс. – Играли Robin Trower… группы, которые считались чем-то тяжелым по тем временам». Джеймс в итоге ушел из Obsession, как он сказал, когда «я принес оригинальную песню и она никому не понравилась. В общем, тогда я с ними и попрощался. Я хотел писать собственные песни, а им это было неинтересно. С Джеймсом ушел Джим Арнольд, к которому присоединился его брат Крис, чтобы создать еще одну недолговечную команду – Syrinx. «Все, что они играли, было кавер-версиями Rush, – вспоминает МакГоуни. – И долго не продлилось».

Музыка резко закончилась, когда в 1980 году мама Джеймса умерла от рака, медленно, сгорая в агонии, отказавшись от лечения и даже обезболивающих, пока не стало уже слишком поздно. На первых порах после вынужденного переезда Джеймса и Дианны к их сводному брату Дэвиду (он был на 10 лет старше Джеймса, женат и жил в собственном доме в 20 милях от Бреа, где работал бухгалтером) Джеймс продолжал ездить за 20 миль до Дауни, чтобы репетировать с Syrinx. Но скоро энтузиазм иссяк, по мере того как истинное значение смерти его матери начало вонзаться все глубже, и нарастали другие разочарования. Джеймс расстался со своей первой почти серьезной девушкой. Ему казалось, ничего и никогда больше не будет хорошо. Бунтарка Дианна скоро ушла из дома Дэйва, предпочитая найти отца и остаться с ним. Джеймс, который «не хотел иметь ничего общего с отцом, не тронулся с места, так как считал, что развод родителей спровоцировал болезнь матери». Как он впоследствии говорил Playboy: «Мама очень переживала и из-за этого заболела. Она скрывала это от нас. Внезапно она попала в больницу. А потом – раз, и ее больше нет». Как всегда Джеймс держал рот на замке и ни с кем не поделился этой ужасной новостью. «Мы понятия не имели, – будет позже вспоминать МакГоуни. – Его не было около десяти дней, и мы думали, он просто на каникулах. Потом он сказал нам, что его мама умерла, и мы были потрясены». В соответствии с верой, у Синтии не было ни похорон, ни особого периода, когда можно было горевать. Не было времени, как позже выразится

Джеймс, и «места, где ты мог бы поплакать и обрести поддержку. Это было что-то вроде: «Хорошо, оболочка мертва, дух свободен, двигайся дальше по жизни».

В Бреа Джеймса зачислили в старшую школу Olinda High School, где он временно сошелся с начинающим барабанщиком по имени Джим Маллиган и еще одним гитаристом по имени Хью Таннер, к которому он подошел, увидев, как тот однажды принес в школу гитару Flying V. Они назвали новую команду Phantom Lord, хотя она так никогда и не вышла из репетиционной стадии, по большей части из-за того, что у них не было бас-гитариста. В отчаянии Джеймс обратился к Рону МакГоуни. Рон никогда не видел себя бас-гитаристом, у него и бас-гитары не было. Но Джеймс настаивал, что это будет не так сложно и он покажет ему основные аккорды. МакГоуни неохотно уступил, одолжив бас-гитару в Downey Music Center (музыкальном центре Дауни), и четверка начала вместе репетировать в пристройке к гаражу родителей Рона. Эта смена обстановки дала Джеймсу возможность осознать и почувствовать в себе достаточно мужества, чтобы уехать из дома своего сводного брата в Бреа и переехать ближе к дому Рона, обратно в Дауни, устроившись дворником, чтобы оплатить дорогу. Это будет один из первых заработков в длинной веренице черной работы, которую он будет выполнять на протяжении следующей пары лет. «У родителей был главный дом и три дома на заднем дворе, которые сдавались в аренду, – говорит сейчас МакГоуни. – Их должны были снести, чтобы построить скоростную трассу. Мои родители разрешили нам с Джеймсом жить в среднем доме бесплатно. Мы превратили гараж в нашу репетиционную студию». Покинув старшую школу, они оба остались без денег. «Днем я работал в автосервисе для грузовиков, принадлежавшем моим родителям», – вспоминает Рон. Джеймс тем временем получил работу на «фабрике наклеек» под названием Santa Fe Springs. Деньги, заработанные в первый месяц, они потратили на звукоизоляцию гаража, поставили панели из гипсокартона, а Джеймс покрасил стропила в черный, а потолок в серебряный цвет. Вместе с белыми стенами и красным ковром Phantom Lord внезапно обрели свое собственное пространство и место.

В последней записи в ежегодном школьном альбоме в разделе «планы» Хэтфилд написал: «Заниматься музыкой. Разбогатеть». Однако как большинство молодых команд Phantom Lord распались еще до того, как сыграли свой первый концерт, чему способствовал уход Хью Таннера, достойного гитариста, но из тех, кто посматривал в сторону карьеры в музыкальном менеджменте. Остальные, не испугавшись неудачи, просто дали

объявление о поиске гитариста в местной бесплатной газете The Recycler. К ним пришел, хоть и ненадолго, Трой Джеймс, а с ним и перемена в музыкальном направлении, которое МакГоуни описывает как «гламурную фигню». Это был все еще американский рок-звук, но теперь более склоняющийся к кричащей, хоровой хэви-манере, которая скоро станет популярной благодаря прототипам с бульвара Сансэт – Motley Crue и Quiet Riot, которые заработают себе имя на сцене Hollywood club, а также и легкомысленным, искусственным британским группам, таким как Girl (с будущим гитаристом Def Leppard в качестве солиста, Филом Колленом и фронтменом L. A. Guns, Филом Льюисом), на чью песню Hollywood Tease новая группа будет исполнять кавер-версию. У них даже было новое имя, отражающее новый звук: Leather Charm. Сейчас, конечно, сложно представить угрюмого Джеймса Хэтфилда, пытающегося выдавать себя за расфуфыренного солиста глэм-рока, но тогда он полностью отдался этому новому направлению, даже бросил гитару, чтобы сконцентрироваться на роли полноценного фронтмена. Именно в Leather Charm Хэтфилд начал свои первые попытки исполнения оригинальных песен, три из которых в измененной форме, в конце концов, будут записаны двумя годами позже в составе первого альбома Metallica: прототип Hit the Lights, бóльшую часть которой по заявлению Рона МакГоуни написал Хью Таннер; и два номера Charm, к которым Джеймс значительно приложил руку – Handsome Ransom и Let's Go Rock 'n' Roll, улучшенное и ускоренное сочетание которых впоследствии станет эпичной песней Metallica-No Remorse.

Однако снова группа смогла продержаться всего пару выступлений на вечеринках на заднем дворе, а потом распалась. На этот раз это был Маллиган, который ухватился за предложение в более перспективном месте, в другой местной команде, которая специализировалась на кавер-версиях Rush. В этот момент также ушел Трой Джеймс, снова оставив Джеймса и Рона одних в их черно-серебряном гараже. Пытаясь помочь им, Хью Таннер рассказал об объявлении, которое видел в The Recycler: «Барабанщик ищет других музыкантов-металистов для совместных репетиций. Tygers of Pan Tang, Diamond Head and Iron Maiden». Их внимание привлекло упоминание Iron Maiden. Никто из ребят Leather Charm не знал столько о Новой волне британского хеви-метала, сколько Ларс Ульрих – да и кто вообще знал? Незадолго до этого они решили включить версию Remember Tomorrow группы Maiden в свой сет. Однако Джеймс и Рон отнеслись к объявлению равнодушно. В последнее время все было не так, почему это должно сработать? Хью не мог видеть их

такими расстроенными и предложил самостоятельно ответить на объявление и назначить им встречу с тем, кто его разместил – тем парнишкой с забавным акцентом из Ньюпорт-бич по имени Ларс, – в местной репетиционной студии, забронированной под предлогом записи демо-версии, за которую, как позже будет утверждать Джеймс, Ларс «зажал» оплату по счету. Рон, который до конца не был убежден в том, что хочет быть бас-гитаристом, теперь сосредоточился на возможной карьере рок-фотографа, и даже не потрудился прийти на первую встречу с Ларсом. Какое это имело значение! **Ни Джеймс, ни Хью не могли извлечь ничего положительного от этого знакомства. Парень был «странный» и «смешно пах». Он даже на барабанах толком играть не умел. Все это было просто потерей времени. «Мы поели в «Макдоналдсе», он съел селедку» – вот как Джеймс подведет итог первой встречи двадцать лет спустя. Ларс был просто «из другого мира**. Его отец был знаменитостью. Он был очень обеспечен. Просто богатый ребенок. Избалованный, поэтому такой болтун. Он знает, чего хочет, и идет за этим, и всегда добивается своего».

Это чувство неприязни, однако, было не полностью взаимным. Ларс, вернувшись из своей летней увеселительной поездки по Европе, первым делом позвонил Джеймсу и пригласил в гости. Джеймс был неприветлив, как будто бы и не помнил, кто такой Ларс, сделав свое фирменное выражение лица «держись от меня подальше». Проницательный Ларс, однако, почувствовал, что Джеймс будет не так враждебно настроен к идее создать совместную «джем-группу», невзирая на очевидные недостатки Ларса как барабанщика, если получше узнает, с кем он все-таки имеет дело. По крайней мере, они могли расслабиться и проиграть некоторые записи вместе. Разумеется, первый же визит Джеймса в дом родителей Ларса сразу изменил его отношение. «Я проводил дни напролет у Ларса, слушая его коллекцию винила. Он познакомил меня с множеством разнообразной музыки». Джеймс, который «мог себе позволить в лучшем случае одну пластинку в неделю», был просто каждый раз ошеломлен, когда Ларс «возвращался из магазина с двадцатью!» Как будет позже вспоминать Ларс, «Когда я вернулся в Америку в октябре 81-го, я был заряжен тусовками в Европе и потом позвонил Джеймсу Хэтфилду, потому что думал, что в нем есть что-то интересное, общее с тем, чем увлекался я». После такого пресного первого знакомства, однако, я размышлял о том, что побудило его к такому упорству, желанию узнать неразговорчивого будущего фронтмена. Очевидно, они были очень разными людьми. «Да неужели! – фыркнул он. – Абсолютно». Что тогда заинтриговало

Ларса настолько, чтобы попытаться снова? Изначально то, что Джеймс был единственным человеком, который мог бы заинтересоваться созданием группы и работой с музыкой в стиле Новой волны британского хеви-метала, а не «подражанием Van Halen». На более глубоком уровне он чувствовал что-то еще. «Несмотря на то что я не особенно бунтовал, поскольку мои родители были слишком классными, чтобы воевать с ними, я проводил много времени наедине с собой, погруженным в музыкальный мир. Джеймс тоже был подолгу один, и это у нас было общим. Хоть мы и происходили из двух разных миров, двух разных культур, мы оба были одиночками. И каждый раз мы понимали, что связаны чем-то более глубоким». Он продолжал: «Мне было сложно найти хоть что-то в Южной Калифорнии, к чему я мог бы привязаться. Поэтому мы с Джеймсом стали хорошими друзьями: у нас обоих были социальные проблемы, – он усмехнулся. – Разные, но…» – он пожимает плечами и отводит взгляд.

Для Джеймса эта связь не будет очевидной до тех пор, пока они действительно не подружатся, а Metallica не станет для него впоследствии «родительским крылом». Он настаивает на том, что в первую очередь дело было в музыке. Тем не менее, еще в свой первый визит в дом родителей Ларса он был глубоко потрясен не только коллекцией пластинок. Даже атмосфера отличалась от его родительского дома, где незнакомцы были редким явлением и их не всегда радушно принимали, если они, конечно, не разделяли религиозных взглядов семьи, которые незамедлительно и решительно утверждались. «Я искал людей, с которыми мог бы себя идентифицировать, – говорит Джеймс. – Но не мог соотнести себя даже со своей семьей, поскольку она распалась прямо у меня на глазах, когда я был еще ребенком. Какая-то моя часть тоскует по семье, а другая – терпеть не может людей». В доме Ларса все были желанными гостями, разнообразие приветствовалось, индивидуализм поощрялся. А в его комнате вся стена была в пластинках, и о большинстве этих групп Джеймс ничего не знал. В следующий раз, когда он посетил эту пещеру Аладдина со всеми ее богатствами Новой волны, он принес пишущий проигрыватель и заполнил кассету за кассетой песнями Trespass, Witchfinder General, Silverwing, Venom, Motorhead, Saxon, Samson… Казалось, они никогда не закончатся. «Я атаковал Джеймса всем этим новым британским материалом, – говорит Ларс, – и скоро уломал его начать что-то совместное, что выделит нас из океана посредственности».

Брайан Слэгель вспоминает, что тусовался с Ларсом незадолго после того, как он вернулся из Европы. «У него была

куча альбомов, и знаешь, я хотел послушать его истории, как он зависал с [Diamond Head], и тому подобные вещи. Я был без ума от ревности, конечно, но меня также поражало, что ему это удалось». **До поездки в Европу «мы были просто сумасшедшими мальчишками, которые бесцельно носились туда-сюда. Но когда [Ларс] вернулся, он определенно стал другим. Можно сказать, он так проникся пребыванием в группе, увидел, как они живут, что это усилило его мотивацию создать [собственную] команду**. Именно тогда он начал по-настоящему заниматься, много играть на барабанах, пытаться найти людей, с кем он мог бы играть. Это укрепило его в убеждениях после возвращения из путешествия». Джеймс также серьезно задумался о своем будущем, пока Ларс был в Европе, и принял решение, что продолжит, как и в Leather Charm, в роли вокалиста. Теперь, когда с ним в команде был только барабанщик, он без особого желания снова взял в руки гитару. Им не хватало бас-гитариста, и он ожидаемо позвал Рона МакГоуни. Это идея казалась разумной всем, кроме самого Рона, которого совсем не привлекали новые варианты партнерства. «Когда они с Ларсом первый раз репетировали, я подумал, что Ларс – самый худший барабанщик, из тех, кого я встречал, – скажет позже Рон Бобу Налбандяну. – Он не мог держать бит и по сравнению к Маллиганом [барабанщиком Leather Charm Джимом] вообще не умел играть. Я сказал Джеймсу: «Этот парень – дерьмо, чувак». Даже когда Ларс начал приходить регулярно, Рон остался при своем мнении. «Я смотрел, как они с Джеймсом играли, и каждый раз получалось лучше и лучше, но у меня все равно не возникало желания участвовать в этом».

Ларс все еще оставался парнишкой с соседнего района, старшеклассником, болтающимся с более взрослыми парнями, у которых была постоянная работа, и неудивительно, что энтузиазм от этой новизны быстро истрепался в результате долгих ежедневных поездок после школы из Ньюпорт-бич, где жили Хэтфилд и МакГоуни и где минимум один из них вообще не ценил Ларса. Но это был Ларс Ульрих, и теперь он, наконец, нашел кого-то, кто, вероятно, будет готов попробовать; и даже если его мечту можно будет исполнить лишь наполовину, Ларс не будет разочарован. Кроме того, он сказал мне, что «после возвращения из Европы он был взбудоражен». Несмотря на то что он никогда не обсуждал этого с родителями, Ларс был решительно настроен доказать им, что бросить теннис не было неверным решением. Что он уже решил насчет музыки. «Мы не были карьеристами», – настаивал он годы спустя, но Ларс Ульрих никогда не делает ничего наполовину. Поэтому несмотря на то

что он утверждал, что его «запала» на том этапе едва хватало на то, чтобы «сыграть пятнадцать песен Новой волны британского хеви-метала в клубах ЛА», тот факт, что они с Джеймсом собирались «каждый день в шесть», чтобы «сделать это», говорил о том, насколько эти молодые люди были нацелены на то, чтобы превратить репетиции во что-то более серьезное и долговечное. «Играть эти песни было как биться головой, но это продвигало нас на шаг вперед». Подходящее описание для всего того, что он будет делать в последующие сорок лет.

Тем не менее Брайан Слэгель вспоминает, что Ларс был «очень разочарован» в тот период, так что они с Джеймсом прекратили репетиции на какое-то время. «Это был путь в никуда, – говорил Слэгель. – Ларсу было действительно сложно, потому что Джеймс был единственным парнем, который имел хоть какое-то понимание той музыки, которой Ларс увлекался. Джеймсу нравился похожий материал, но больше им никого не удавалось найти». **Однако одно положительное событие все-таки было: сложилось имя для новорожденной группы Ларса и Джеймса – Metallica. Однако это то, на что ни Джеймс, ни Ларс, по правде говоря, претендовать не могут. В действительности название Metallica с Ларсом обсуждал другой друг-англофил Ларса, с которым он познакомился через обмен кассетами – Рон Кинтана**. Рон только что встретился с Бобом Налбандяном и командой после получения письма, опубликованного в раннем выпуске Kerrang!. Вдохновленный Kerrang! и небольшим, но казавшимся таким внушительным успехом фан-журнала Брайана Слэгеля New Heavy Metal Revue, Кинтана хотел запустить аналогичное собственное американское издание.

Рон Кинтана вспоминает тот вечер, когда он показал Ларсу свой список вариантов названий для «журнала супертяжелого металла», о котором он так давно мечтал. Ларс приехал в Сан-Франциско, где останавился у Рона во время затишья с Джеймсом, и они вдвоем «перебирали названия групп и журналов, когда болтались там без дела или ходили в местные музыкальные магазины», – говорит Кинтана. Ларс ранее показывал Рону список перспективных названий команд, «самыми плохими и неоригинальными из которых были американизированные названия машин, названия хот-родов, линейки Trans-Am, включающие Red Vette и Black Lightning. В свою очередь, Рон показал Ларсу перечень возможных названий для его нового журнала: Metal Death, Metal Mania и еще несколько однотипных вариантов. Одним из названий в этом списке была Metallica. Ларс сказал: «О, вот это классное название». А потом

быстро спросил: «И как ты собираешься назвать свой журнал, как насчет Metal Mania?» Рону понравилось. «Я подумал, что это забавно, – говорит сейчас Кинтана, – потому что я запустил Metal Mania в августе 81-го и на тот момент не виделся с Ларсом более 6 месяцев, когда он позвонил и сказал, что назвал свою группу Metallica. У меня уже вышло три номера, и я был доволен названием Metal Mania. «Я даже не думал, что Ларс мог тогда играть на барабанах». «Плюс, – он говорит с усмешкой, – аббревиатура Metal Mania мне нравилась больше, чем у Metallica. Ларс и Джеймс ранее составили перечень из более двадцати возможных названий, включающих Nixon, Helldriver, Blitzer и их раннего фаворита, явно творчества Ларса – Thunderfuck. Однако в ту ночь, когда он оставил Рона с мыслью о Metallica, разговор был закрыт. Сумасшедший парнишка с забавным акцентом, хитрый как черт.

Благодаря еще одному другу Ларс сделал следующий прорыв. С момента начала работы в Oz Records и ведения собственного фан-журнала Брайан Слэгель все реже виделся с Ларсом, Бобом, Патриком и ребятами. Теперь он еще и помогал продвигать местные метал-шоу в небольшом клубе под названием The Valley и даже сделал несколько статей про сцену Лос-Анджелеса для Sounds. Он также занимался кое-какой работой на местном радио KMET (станции, ориентированной на рок, известной многим слушателям как The Mighty Met), поставляя через магазин записи на еженедельное метал-шоу, которое вел диджей Джим Ладд (который скоро станет известным под именем «вымышленный диджей» на альбоме Роджера Уотерса «Radio K.A.O.S.» 1987 года). Тот факт, что Ларс тоже «жил далеко», означал, что Слэгель «уже не так часто с ним виделся». Однако вскоре все изменилось, когда Брайану пришла в голову идея сделать свой независимо собранный альбом с черновым названием The New Heavy Metal Revue Presents… Metal Massacre. Он был вдохновлен ранним Metal for Muthas. «Что действительно мотивировало меня, – говорит он сейчас, – так это то, что в ЛА все же были хорошие команды, но никто не знал о них, никого не волновало их существование». Другой любимой группой того времени была Exciter, с Джорджем Линчем на гитаре, который позже добьется славы в Dokken. «Я просто обожал эту группу, – говорит Слэгель, – а у них ничего не получалось, потому что всем было наплевать. Меня это обескураживало».

Через пару лет после этого, увидев следующее поколение клубных групп Лос-Анджелеса, таких как Motley Crue и Ratt, он решил что-то предпринять. **Он пошел к закупщикам импортных пластинок, с которыми работал, к тем, кто снабжал**

пластинками лояльную метал-клиентуру магазина, и спросил: «Эй, если бы я сделал сборник местных метал-групп Лос-Анджелеса, вы бы, ребята, его продали? И все они сказали: «Конечно». Все были замотивированы успехом Новой волны, Metal for Muthas и другими компиляциями. Я думал, будет классно попробовать и собрать нечто подобное в Лос-Анджелесе». В старшей школе Слэгель работал на полставки в Sears на комиссионной работе, продавая печатные машинки и камеры, чтобы накопить немного денег «и когда-нибудь пойти в колледж». Теперь он вложил каждый пенни своих сбережений в альбом Metal Massacre, вместе с $800, которые ему любезно одолжила тетя, плюс еще немного его мама. Джон Корнаренс также вложил все, что у него было, в обмен на упоминание в качестве «помощника продюсера». Все, что требовалось от групп, – дать свою музыку. Слэгель говорит: «Я просто пришел к ним и сказал: если хотите записать что-то, я могу сделать сборник, и все они сказали: «Конечно, почему бы и нет?» Это была практически единственная реклама, которую они могли заполучить, знаешь?» Даже в те времена «я едва ли мог наскрести достаточно денег, чтобы сделать две тысячи копий». Две тысячи пятьсот альбомов стоили ему «немного больше доллара за штуку, то есть всего около трех или четырех тысяч долларов». В то время как обычные альбомы продавались за $7.99 в обычных магазинах, розничная цена Metal Massacre была $5.50. «Производство, возможно, стоило доллар пятьдесят, затем добавлялось еще пятьдесят центов за доставку, мы получали $3, может $3,50, ну и платили немного группам. В конечном итоге это не приносило особой прибыли. Но меня это совсем не волновало. Я просто хотел показать все эти группы из Лос-Анджелеса. Я даже не думал о том, чтобы организовать свой лейбл или что-то вроде этого, это было просто отдельная часть работы в журнале».

Сделки с группами закреплялись «рукопожатием, потому что у нас не было денег, чтобы заплатить юристу или еще кому-то». Мы ничего не оформляли письменно до тех пор, пока недавний выпускник-юрист по имени Уильям Берролм, который по стечению обстоятельств занимал офис над Oz Records, не предложил Слэгелю составить контракты по фиксированной ставке $10 в час. «Я подумал, что, наверное, могу себе это позволить. В конечном итоге мы сделали несколько контрактов и вернулись к группам, чтобы они их подписали. Он до сих пор работает юристом», – добавляет Слэгель. (Берролм будет представлять артистов масштаба Стивена Рэя Вона, Garbage, продюсера Nirvana Бутча Вига и «кучу больших людей».)

Когда Ларс Ульрих услышал о том, что намеревается

сделать его приятель Брайан Слэгель, [он] «просто позвонил мне и сказал: «Эй, если я соберу группу, можно я буду в твоем сборнике?» Я сказал: «Конечно, без проблем, почему бы и нет?» Единственная проблема заключалась в том, что «Metallica на тот момент не существовала. Ларс и Джеймс даже не встречались, чтобы порепетировать, чаще всего из-за того, что не могли найти, с кем играть». Но когда Ларс услышал о Metal Massacre, он решил, что ему не нужна группа. Ему нужен был Джеймс, который согласится помочь записать что-то вроде демо-ленты. Прошло несколько недель, прежде чем Брайан снова услышал о Ларсе. «Я позвонил ему, сказал, что мы вроде как приближаемся к финишу, где твоя запись, в чем дело? Он сказал: «Скажи мне день и время, когда я должен принести ее, и я обещаю доставить ее тебе». Потом снова все было тихо до того дня, когда Слэгель и Корнаренс уже делали мастеринг диска в Bijou Studios. Все было готово, кроме записи Ларса, когда внезапно, приблизительно в три часа дня, дверь распахнулась, и за ней стоял наш сумасшедший маленький приятель с забавным акцентом, держа в руке кассету. Брайан смеется, когда вспоминает эту сцену. «Они записали песню на крошечный Fostex, похожий на кассетные записывающие устройства с четырьмя каналами. Это нельзя было никуда выкладывать. Но это было все, что они могли себе позволить. Они записали трек накануне вечером вдвоем, только Ларс и Джеймс. Учитель Джеймса по гитаре Ллойд Грант играл соло».

Чтобы получить запись на готовый диск, его сначала переносили на бобинную ленту, и за это студия брала $50. Снова проблемы. Слэгель вспоминает: «У Ларса не было пятидесяти долларов, у меня не было пятидесяти долларов. К счастью, у моего друга Джона было пятьдесят долларов, и он одолжил их нам, чтобы мы могли продолжить, сделать мастеринг и закончить это». Брайан говорит, что не знает, были ли когда-то у Джона пятьдесят баксов. Как позже будет вспоминать Корнаренс: «Ларс внезапно начал паниковать, стал весь какой-то суматошный, подошел ко мне и сказал: «Чувак, у тебя есть пятьдесят баксов?» Ты знаешь, пятьдесят баксов были большой суммой в те времена. Я открыл бумажник, и там было пятьдесят два доллара, которые были огромными деньгами, чтобы носить их вот так с собой в 1982 году, но у меня они были, и я отдал их Ларсу. Он сказал: «Ты будешь известен как Джон «пятьдесят баксов» Корнаренс на каждом релизе Metallica в будущем». Во всяком случае, он сделал это на Metal Massacre».

Ларс и Джеймс записали в сборнике Слэгеля трек Hit the Lights, и несмотря на то что его приписывают только Хэтфилду/

Ульриху, возможно, как некоторые теперь считают, это был старый номер Leather Charm в оригинале, скомпонованный Хью Таннером. Но то, что парочка сделала под маской Новой волны британского хеви-метала, увело песню Metallica совершенно в другом направлении, к удручающему, высокому вокалу в стиле Diamond Head. Но основными отличиями были скорость и мощь, и по сравнению со всеми остальными треками на Metal Massacre, в которых участвовали другие, по видимости намного более опытные группы, такие как Ratt, Malice и Black 'N Blue, которые позже заключат контракты с крупными записывающими компаниями, песня Metallica Hit the Lights выделялась как нарыв на большом пальце. Несмотря на слащавый текст («Когда мы играем рок, то не можем остановиться…») и монотонную, банальную, мелодию, Hit the Lights взрывалась из динамиков неуловимой скоростью и шумом, звуча как длинное крещендо и заставляя все остальное на Metal Massacre звучать ужасно тяжеловесно, раздражающе медленно и очень несовременно. Это было трио. Ульрих на барабанах, вокалист Хэтфилд на басу и еще один человек, который также стал значимой эпизодической фигурой в ранней истории Metallica: высокий, черный гитарист, уроженец Ямайки, по имени Ллойд Грант, Ларс и Джеймс прослушивали его несколько месяцев назад. Как позже будет вспоминать Грант: «Я ответил на объявление The Recycler, в котором говорилось: «Ищем хеви-метал-гитариста для музыки, намного тяжелее сцены Лос-Анджелеса». Позже Ларс нашел в нем сходство с «черным Майклом Шенкером», потому что Ллойд «играл соло-партию как маньяк»; как выразился Джеймс, он не прошел отбор главным образом потому, что «его ритм-материал был недостаточно плотным».

Джеймс, тем не менее, считал, что Ллойд достаточно хорош, чтобы взять у него пару уроков гитары. Всего за несколько часов до того, как Ларс отдал кассету Hit the Lights Брайану Слэгелю, Джеймс решил, что в треке можно было бы использовать более низкий гулкий звук, типичный для гитарного соло Ллойда Гранта. Так как у них было записывающее устройство всего на четыре дорожки – одна на гитару, бас, барабаны и вокал, – для наложения не было места. Но поскольку конец песни просто сходил на нет, Джеймс предложил «врезать гитарное соло в вокальную дорожку». **Они остановились у дома Ллойда по дороге в Bijou Studio «и подключили маленький долбаный усилитель, через который Ллойд просто запилил соло!» С первого дубля. И Джеймс говорит: «Это было офигительное соло!» Настолько, что оно переживет последующие перезаписи трека до самого выхода первого альбома Metallica**

год спустя.

Как говорит Грант, он уже знал эту песню из прослушивания в группу, которое он провалил. Hit the Lights была написана Джеймсом и одним из его друзей. Я помню тот день, когда я пришел в дом Ларса и он сказал: «Посмотри вот эту песню, – и сыграл мне Hit the Lights. – Нам обоим нравился такой тяжеляк». Когда Ларс позже позвонил с идеей добавить гитарное соло на запись, Грант согласился, но сказал, что у него нет времени «ехать домой к Рону МакГоуни для записи, поэтому Джеймс и Ларс привезли четыре дорожки в мою квартиру, и я отыграл соло на маленьком усилителе Montgomery Ward». Хотя Ларс, добавил он: «был легким в общении», он всегда «на сто процентов отдавался музыке. У него были сильные идеи и твердая позиция». А Джеймс, наоборот, «был очень тихим».

Несмотря на то что пройдет еще какое-то время до того, как первые прессы Metal Massacre выйдут в продажу в июле 1982 года, теперь у них была пленка, которую можно было проиграть другим людям, и даже если это была ненастоящая группа, Ларсу и Джеймсу это дало новый заряд к тому, чтобы сделать Metallica реальностью из плоти и крови. Как говорит Брайан Слэгель: «Альбом Metal Massacre дал им возможность создать группу и заняться чем-то серьезным». Сейчас что-то подобное увидело бы свет на странице MySpace, но «в те времена, как ни крути, быть в альбоме дорогого стоило». Так и не сумев убедить Рона МакГоуни играть на бас-гитаре, на короткий период они наняли «парня с черными волосами», чье имя, как они говорят, никто теперь не может вспомнить и который не вписывался в группу, но был лучше, чем ничего. Однако они его быстро выгнали. В это время Джеймс все-таки взял измором Рона. «Мой музыкальный вклад в Metallica был очень ограниченным», – говорит сейчас МакГоуни. В отличие от Leather Charm, где Рон «чувствовал общий дух в команде с Джеймсом», в Metallica он просто «играл то, что Джеймс говорил. Иногда он брал бас и играл песню, а я просто копировал то, что он делал». С самого начала Metallica всегда была, как он говорит, «группой Джеймса и Ларса». Он говорит: «Мы играли много кавер-версий, и мы оба всего лишь копировали работу других». Даже Hit the Lights была «песней Leather Charm, которую Джеймс «принес с собой в Metallica». Репетиции в гараже только подчеркивали тот факт, настаивает он, что Metallica была «просто хобби, как езда на велосипеде или походы на концерты в голливудских клубах».

Мотивом Рона был бизнес, но до тех пор, пока он ходил на репетиции, для Ларса и Джеймса это не имело значения. С настоящим треком, который вот-вот будет выпущен на настоящем

альбоме, не оставалось времени на поиски идеального музыкального партнера, и надо было «поставить уже это долбаное шоу на колеса», – как выражается Ларс. Действительно, даже Ларс еще не решил, какой будет его долгосрочная роль в группе, колеблясь между желанием быть прямолинейным фронтменом по типу Стива Тайлера и Шона Харриса или остаться на другой стороне, играя на ритм-гитаре с опущенной вниз головой.

Тем временем после еще одного объявления, размещенного в Recycler, они наконец нашли того, кто мог стать ответом на их молитвы. Его имя было Дэйв Мастейн, и скоро он поможет Metallica стать легендой, хоть и не так, как они себе это представляли. «Я подошел к телефону в тот день, – вспоминает МакГоуни, – и на другом конце провода был этот парень Дэйв, он просто грузил меня всякой ерундой, в которую трудно было поверить». Ларс: «Мне позвонил этот парень, и это было просто за гранью: «У меня есть все оборудование, собственный фотограф, мое то, мое се». Он и понятия не имел, о чем мы говорим с точки зрения музыки, но у него был энтузиазм. Он быстро включился, и это было классно, потому что все остальные в Лос-Анджелесе были просто карьеристами: там работали большие команды типа Quiet Riot, Ratt и Motley Crue, а все остальные в Голливуде их просто копировали». Дэйв Мастейн не имел никакого желания кого-либо копировать. Он для себя уже был самым большим героем.

Рожденный «в час ведьмы» – что означает в полночь или «две минуты после полуночи» 13 сентября 1961 года в Ла-Месе, Калифорния, Дэйв Скотт Мастейн был классическим продуктом неблагополучной семьи. Недовольный жизнью сын алкоголика Джона, который плохо обращался с его матерью Эмили, он рос распущенным и свирепым ребенком. Они пожили в разных уголках Южной Каролины, так как Эмили была вынуждена часто переезжать, чтобы избавиться от навязчивого внимания отца Джона, отстраненного от его воспитания. К тому времени, когда Дэйв ответил на объявление в The Recycler, он уже проживал один в собственной неопрятной квартире на Хантингтон-бич, в которой регулярно продавал травку – ничего серьезного, но этого было достаточно, чтобы и он, и его постоянные клиенты были всегда довольны. Высокий парень приятной внешности с копной огненно-рыжих волос и большими амбициями, хотя некоторые говорили, что он просто придурок. На самом деле очень много людей считали его придурком и часто были правы. Но его жесткий и конфронтационный внешний вид прятал за собой высокоинтеллигентного молодого человека, с выдающимся даром гитариста и автора песен. **В действительности можно спорить о**

том, что это агрессивность Мастейна питала его творческую сторону: убедительную, резкую и в высшей степени честную. Впоследствии очень даже пугающую… И если вся его неестественная брань и вульгарный шовинизм были обречены затмить бóльшую часть той блестящей музыки, которую он напишет за свою на редкость незамысловатую карьеру, то Мастейн был также ответственным за создание самых инновационных записей хеви-метала того времени. И что за время его ждало впереди!

Джеймс Хэтфилд, чье разбитое вдребезги прошлое означало, что он мог ассоциировать себя с любым обозленным мальчишкой из неблагополучной семьи, сразу же почувствовал связь с этим нахальным новым знакомым. Дэйв Мастейн тоже это почувствовал: «Я думаю, мы с Джеймсом – это практически один человек, – размышлял он позже. – Думаю, мы поймали ангела, разделили его пополам, и каждый из нас обладал его силой». Однако со временем Джеймс все меньше воспринимал Дэйва как брата и все больше как злого близнеца. Мастейн был более искусным гитаристом, чем Джеймс, он был не прочь потеснить его на сцене. Чувствуя неуверенность Джеймса, Дэйв пытался воспользоваться этим, чтобы стать фронтменом, объявляя названия песен, общаясь с аудиторией и даже временами стараясь обойти вокал Джеймса. До того как присоединиться к Metallica, у Дэйва была никому неизвестная группа под названием Panic, в которой он собрал впечатляющий ассортимент гитар и усилителей, который сразу же заметил орлиный взгляд Ларса, и Ларс уже практически решил предложить ему сыграть в концерте, еще до того как услышал его игру. Проницательный Мастейн подхватил атмосферу и почувствовал себя как дома. «Я все еще настраивал гитару, когда все остальные ребята группы вышли в другую комнату. Они со мной не говорили, поэтому я вышел и сказал: «Какого черта? Я в группе или нет?» И они сказали: «Даем тебе один концерт». Я не мог поверить, что это было так легко, и предложил выпить пива, чтобы отпраздновать».

Пиво, как он обнаружит, стало обязательным атрибутом на репетиции для Дэйва Мастейна. «Когда я был ребенком, – как он позже мне скажет, – все говорили мне, что я закончу алкоголиком, как мой отец. Ты знаешь, алкоголизм наследуется; он в генах. Я просто не мог не пить». К сожалению для его карьеры в Metallica. «В детстве, – продолжал он, – я занимался боевыми искусствами и потом подсел на легкие наркотики и думал, что никто не посмеет шутить со мной. На самом деле, если бы кто-то попытался, я был бы уничтожен». Возможно. Но тогда, в 1982 году, ни Джеймсу, ни Ларсу так не казалось.

Помимо продажи наркотиков и алкоголизма, а также навыков карате и его конфликтного характера с непреодолимой силы недобрыми намерениями были еще и неприкрытые намеки на оккультные знания. Это правда, говорил он мне, «я верю в сверхъестественное. Моя старшая сестра – белая ведьма. Я занимался всякой фигней с ее ведьмовскими причиндалами, когда был ребенком». Для чего? Оккультных ритуалов? Вызова духов? «Я нашел «секс-приворот», – сказал он беспечно, – и использовал его на девушке, на которую запал. Она была милой маленькой куколкой, похожей на фею Динь-Динь. Она не хотела иметь ничего общего со мной. Я сделал свой приворот, и следующей же ночью она была в моей постели».

Что-то еще?

«Однажды я сделал кое-что с парнем, который цеплялся ко мне в школе. Он был просто огромный. Если не вдаваться в подробности, то я написал песню, в которой в основном просил Принца тьмы уничтожить его, чтобы он больше не лез ко мне. Позже парень сломал ногу и теперь не может прямо ходить. После этого я бросил колдовство, но тогда мне было очень приятно. Возмездие!» – гогочет он.

Что бы он ни привнес в группу, прибытие в состав новорождённой Metallica гитарных возможностей Мастейна обеспечило мгновенное продвижение в части музыкального имиджа команды. «Достаточно быстро [после того как присоединился Мастейн] что-то начало происходить, – сказал Ларс, – потому что теми двумя словами, которые проложили путь нашей карьере, были «сарафанное радио». Начали приходить эти изгои, люди, которым нравилась немного более экстремальная музыка, чем та, которую сервировала американская музыкальная индустрия. **Мы брали структуры рифов AC/DC и Judas Priest и играли их в темпе Motorhead. Потом мы подбросили туда наш икс-фактор – и до сих пор не знаем, что это было. У нас были европейский звук и атмосфера, но мы были американской группой, и больше в Америке такого никто не делал**.

В интервью Rolling Stone 15 лет спустя Ларс будет утверждать, что «не помнит, чтобы задумывался о будущем, когда собралась Metallica. Что он «всегда был вовлечен в настоящее. Там, откуда я приехал – в Дании, вся эта американская чепуха про цели не важна. В Америке с очень раннего возраста тебя учат, что у тебя должны быть цели. Я никогда не покупался на это. Нам всегда было комфортно в настоящем, в нашем маленьком мире, где мы продолжали жить с закрытыми глазами». Однако тогда, в 1982 году, Ларс Ульрих, которого все знали и которого лучше всего помнят, – это тот, кто буквально нашел свой единственный

путь, а не брел бесцельно по прямой. Брайан Татлер из Diamond Head вспоминает, как Ларс писал ему, чтобы рассказать о своей новой группе. «Я получил классическое письмо, в котором говорилось: «Моя группа называется Metallica, и мы репетируем шесть дней в неделю, и у нас неплохо получается». Думаю, он сказал: «Гитарист быстрый, тебе бы понравился». Он не упоминал его имени, но, думаю, подразумевал Дэйва Мастейна. Это, должно быть, происходило в 82-м. И я думаю, он отправил кассету It's Electric Шону [Харрису], потому что они должны были сделать на него демо, [которое] нас просто нокаутировало – кто-то потрудился разучить наши песни». «Мастейн, – добавляет он, – отработал соло безупречно, и это было впечатляюще».

Определенно у группы был новый фокус. Рон вспоминает, как они с Джеймсом приходили домой с работы, чтобы встретиться с Ларсом, который все еще жил в доме родителей, хотя недавно устроился работать кассиром на газовой заправке, чтобы помочь оплачивать расходы группы, и Дэйвом, у которого была своя квартира, и он «был индивидуальным предпринимателем, занятым в продажах, если вы понимаете, о чем я». В составе четырех человек группа, которая теперь прочно стояла на ногах, начала предпринимать первые попытки выступлений на шоу, начав с робкого сета на Radio City около Анахайма 14 марта 1982 года, состоящего преимущественно из демо трех песен, плюс еще одного оригинала и горстки кавер-версий Diamond Head, выставляемых за оригинальные версии: Helpless, Sucking My Love, Am I Evil? и The Prince вперемешку с Hit the Lights и еще одной оригинальной мелодией Jump in the Fire, которая стала первым вкладом Мастейна после прихода в группу, а также сливки Новой волны, такие как Blitzkrieg от Blitzkrieg, Let it Loos от надежды Новой волны Savage и Killing Time от ирландской группы Sweet Savage. Как позже признается Ларс: «В те времена трюк заключался в том, что мы не говорили людям, что эти песни были кавер-версиями, мы просто позволяли им думать, что они наши. Мы просто не представляли их, ну и нам никогда не предъявляли претензий… в общем, вы поняли идею».

На этом этапе Джеймс все еще пытался стать фронтменом без гитары. Поскольку Рон преимущественно держался в тени, старательно выводя линию баса, как Джеймс научил его, а Ларс яростно гримасничал позади сцены, все ранние шоу, включая объявление песен и взаимодействие с публикой, вел болтливый и непринужденный Мастейн. «Там было очень много людей, – вспоминает Джеймс. – Там были все мои школьные друзья, друзья Ларса и Рона и приятели Дэйва. Я очень нервничал и чувствовал себя немного неловко без гитары, а затем Дэйв порвал струну на

первой песне. Казалось, прошла вечность, пока он ее менял, и я стоял совершенно сбитый с толку». За исключением преждевременно закаленного Мастейна, никому из нас не приходилось выступать на обычных клубных шоу. «**Дэйв был единственным, кто выглядел на самом деле уверенно, – говорил Боб Налбандян, который тоже был там. – Он выглядел так, как будто привык стоять на сцене; у него не было страха. А остальные… было чувство, что они не понимали, что делали**». Позже Ларс напишет в дневнике о своем первом концерте следующее: «Толпа: 75. Оплата: $15. Отметки: самый первый концерт. Очень волнительно. Только группа. Дэйв порвал струну на первой песне. Играли так себе! Все прошло неплохо».

Их второе и третье выступления были более запоминающимися и впечатляющими, поскольку они играли два вступительных сета для истинных королевских особ Новой волны – Saxon, в баре Whisky a Go Go на бульваре Сансет. Команда записала домашнее демо из трех треков, куда вошли Hit the Lights, сыгранная в новом составе из четырех человек, Killing Time группы Sweet Savage и Let it Loose группы Savage. Когда они узнали, что Saxon будут играть в Whisky, Рон взял кассету с демо-записью в клуб, где случайно натолкнулся на Томми Ли и Винса Нила, соответственно, барабанщика и солиста перспективной тогда глэм-метал команды Motley Crue, которых он недавно фотографировал. МакГоуни вспоминает: «Они сказали: «Эй, Рон, как дела?» Я сказал им, что у Saxon будет в Whisky концерт и я хочу попробовать сделать так, чтобы моя группа его открывала». Они ответили: «Да, мы должны открывать его, но для нас это уже мелковато». Они предложили познакомить Рона лично с «девушкой, которая бронирует концерт». Должно быть, ее впечатлила запись или качество контрактов нашей группы, потому что на следующий день она позвонила Рону и сказала: «Ребята, вы очень хороши… напоминаете мне эту местную команду Black ‘N Blue’» – еще одну группу, которая по стечению обстоятельств должна была выйти в сборнике Metal Massacre. Рон продолжал: «Итак, – сказала она, – у Saxon два вечерних концерта; первый будут открывать Ratt, а второй может открыть ваша группа». Таким образом, благодаря Motley Crue мы заполучили этот выступление, и оно в те времена было настоящим прорывом».

Брайан Слэгель, который был на шоу Saxon, хорошо его помнит. У Джеймса не было гитары, за которой он мог бы спрятаться. Одетый в узкие штаны с леопардовым принтом, он смотрелся «интересно», великодушно отмечает он. «Хочу сказать,

что они играли достойно, и уже это было удивительно. Но [Джеймс] был настолько стеснительным, что его было совсем мало на сцене. Он раньше играл на гитаре, но теперь они хотели сделать его фронтменом. Ему определенно не хватало уверенности. Можно даже было сказать, что он был напуган. Но несмотря на трудности, они успешно справились. Это легко могло бы стать крушением поезда, но этого не произошло. Хотя [Джеймс] чувствовал себя там настолько неуютно, что потом сразу начал играть на гитаре [на сцене] – ему было спокойнее делать что-то еще, нежели просто пытаться петь».

В контексте невероятно быстрого роста, который вот-вот придет к группе, они получили свой первый обзор по концерту Saxon, и не где-нибудь, а в LA Times, где музыкальный критик Терри Аткинсон прижал их к стене своим отзывом: «Saxon могли бы тоже взять быстрого, горячего гитариста, подобного Эдди Ван Халену. У открывающей концерт четверки Metallica был один такой гитарист [в лице Дэйва Мастейна], и больше ничего особенного. Местной группе необходимо серьезно поработать, чтобы преодолеть свою остро ощущающуюся неловкость». **В своем дневнике концертов Ларс напишет, что группе заплатили на доллар больше, чем за первое выступление, и нескромно добавит: «Отличный звук в этот раз. Мы с Дэйвом играли отлично. Рон и Джеймс – так себе. Все прошло неплохо. Хорошо провел время, но Saxon так и не встретил»**.

«Конечно, – говорит Брайан Слэгель, – мы с Джоном [Корнаренсом], возможно, были единственными людьми, которые знали, что за песни они играли. Все остальные думали, что это собственные сочинения». Все, за исключением певца Saxon – Биффа Байфорда, который смотрел с края сцены с открытым ртом: «Наверное, Бифф сказал: «Что? Что? Почему они сейчас играют песни Diamond Head?» – вспоминает Брайан Татлер. Однако это не продлится долго. К тому времени, как Metallica будет готова к повторному появлению на Radio City в начале июня, они добавят еще два оригинальных трека к своему сет-листу и запишут первый трек из небольшой демо-серии, которая уже тогда будет считаться революционной, а начинающаяся с апрельского сборника из 4 песен Power Metal: сводка из четырех оригинальных номеров: Hit the Lights и Jump in the Fire, к которым теперь присоединятся новый эпичный The Mechanix от Мастейна, и Motorbreath Хэтфилда. Впоследствии они будут перезаписаны на легендарный демо-альбом No Life ‘til Leather, но что интересно о раннем демо Power Metal, так это то, что он запечатлел группу до того, как она закрепила свою музыкальную форму. Джеймс, например, звучит в манере, очень отличной от

забористого гроула, с которым он скоро будет себя отождествлять, вытягивая ноты в припеве Jump in the Fire в стиле Шона Харриса из Diamond Head, пусть и не так мастерски.

«Позже он понял, что звучит не как Шон Харрис, и решил петь грубее», – вспоминает Рон МакГоуни, который невольно придумал название для демо-записи, когда взял на себя создание визиток Metallica, который он планировал разослать потенциальным промоутерам концертов. «На визитке должны были быть только логотип Metallica и контактный номер. Но я подумал, что это будет выглядеть слишком банально, и решил добавить еще что-нибудь под логотипом. Я не хотел писать «хард-рок» или «хеви-метал», поэтому придумал новое сочетание «пауэр-метал». Подумал, что это неплохо звучит. Насколько я знал, ни одна команда раньше не использовала этот термин». Однако когда они с гордостью представили новые визитки Ларсу, тот был против. «Он сказал: «Что вы сделали? Что вообще такое пауэр-метал? Не могу поверить, что вы сделали такую глупость! Мы не можем использовать эти визитки, пока там написано «пауэр-метал». Джеймс и Дэйв подошли к ситуации с юмором, и саркастически назвали первую совместную запись «демо пауэр-метала». Однако в то время существование группы было настолько шатким, что никто из команды не позволял себе долго подшучивать друг над другом. Хэтфилд по-прежнему был в глубоком раздумье по поводу своей роли в группе. На шоу Concert Factory в Коста Меса, 23 апреля 82-го, они появились впятером: Джеймс все еще выступал в роли солиста, но теперь у них появился второй ритм-гитарист, Брэд Паркер (со сценическим именем Дэмиан С. Филлипс), который должен был сделать звук более мощным. Но как вспоминал Рон: «Пока [остальная часть группы] переодевалась, чтобы выйти на сцену, мы услышали гитарное соло; выглянув поверх перил гримерки, мы поняли, что это Брэд, который увлеченно играет на своей гитаре на сцене. В общем, это был первый и последний концерт Metallica с Дэмианом С. Филлипсом. Позже, думаю, он присоединился к Odin.

Этого было достаточно, чтобы убедить Мастейна и Хэтфилда, что больше никто не должен играть на гитаре в их группе. Но Джеймс спорил, что, если он сосредоточится на ритм-гитаре, им нужен будет «настоящий» солист. Голос был не единственным, в чем он сомневался. Преследуемый сильной угревой сыпью в подростковом возрасте, **Джеймс вырос с болезненным отношением к своему внешнему виду, так что он избегал зеркал, чувствовал себя некомфортно в компании симпатичных девушек и, воздвиг громадный барьер, за**

которым прятался, маскируя свои ежеминутные чувства под плащом односложных фраз и блеклых взглядов. Когда его попросили стоять впереди группы, такой конфронтационной с музыкальной точки зрения, как Metallica, он признался, что не знает, справится ли. После шоу в бывшей старшей школе Ларса 25 мая, где Джеймс пытался петь и играть на гитаре одновременно (это был ужасный концерт, когда они играли буквально пустому залу), остальные молча с ним согласились. Затем к команде присоединился Джефф Уорнер – еще одна надежда, которая быстро угасла. Он был с группой всего один концерт: снова в Concert Factory.

Еще более непродолжительные отношения сложились с певцом по имени Сэмми Дижон из другой местной команды под названием Ruthless. «Сэмми был хорошим исполнителем, – сказал Рон, – но не в стиле Metallica».

Они все еще активно обсуждали, какой вариант будет лучше для Джеймса и группы, когда наконец 14 июня 1982 года вышел альбом Metal Massacre. И хотя разговор об этом время от времени всплывал вплоть до второго альбома группы, мысль пригласить нового человека на роль солиста все больше казалась неуместной. Теперь они были группой с треком на настоящем альбоме, и Джеймс был ее солистом. Джеймс был не до конца убежден, но согласился побыть в этой роли еще какое-то время. Дэйв и Рон тем временем были нацелены на то, чтобы обеспечить свое присутствие в следующий раз, когда группе выпадет шанс сделать запись. Они ходили с альбомом Metal Massacre и хвастались другим людям, показывая свое имя прямо на оборотной стороне обложки: написанное с опечаткой «Mettallica». Ларс позвонил Брайану Слэгелю через тридцать секунд после обнаружения ошибки.

3. Метал на губах

Это было в 1986 году. Как-то ночью, когда я сидел дома немного под кайфом со своей девушкой, зазвонил телефон. Опять. Я неохотно беру трубку. Гудки. Кто-то звонит из телефонного автомата.

– Эй, Мик! Это Ларс!

Я беру паузу, пока пытаюсь в уме совместить это имя с лицом конкретного человека.

– …из Metallica!

– А, Ларс. Как ты?

– Да, прекрасно…

Затем следует обыкновенный длинный рассказ, из которого мне удается услышать только то, насколько классно все у него и его группы. У них были «обалденные» шоу. Там были и «редкостные засранцы», но чаще всего «классные чуваки». Как много было выпито пива, и как падала мебель и ее выбрасывали в окно, все смеялись, вечеринка не кончалась, невероятно. На заднем фоне, пока он декламирует со своим хромым датско-американским акцентом, безошибочно угадываются звуки паба, где вечеринка в полном разгаре.

И затем он переходит к делу.

– Слушай, я тут подумал, мне негде сегодня переночевать…

Это, насколько мне известно, либо ложь, либо не совсем правда. Ведь все знают, когда Ларс в Лондоне, он останавливается в роскошном доме своего нового менеджера. Но ему что-то нужно, и я уже догадываюсь, что именно.

– Слушай, я подумал, может, я могу прийти к тебе, лечь на диване?

Черт возьми, нет. Не сегодня. Я только что поднял трап. Но мне сложно вставить слово…

– …мы могли бы взять пива, может, оттянуться… ну что скажешь?

Я оборачиваюсь к своей девушке и читаю по губам «нет». Она уже имела неосторожность говорить «да» слишком много раз.

– …или, может, мы сходим на концерт. Что там сегодня, знаешь? Я мог бы встретить тебя на улице Wardour, рядом с The Ship. Вообще я уже здесь…

Наконец-то я ловлю короткую паузу и вступаю с робкой жалостливой историей о том, что мне необходимо закончить статью, и, может, на следующей неделе или как-нибудь в другой раз, потому что давайте посмотрим в глаза правде – для такого парня, как Ларс, всегда найдется время.

– Что? – переспрашивает он, не веря своим ушам. – Ты что, не хочешь, чтобы я пришел?

– Нет, – говорю, – конечно, я хочу, чтобы ты пришел. Это было бы круто. Дело в том, что…

– О, чувак! Но мне совсем негде остановиться.

– Я думал, ты живешь у Питера, – говорю ему.

– Ну да, – соглашается он, – но там смертельно скучно. Мне нужно куда-нибудь вырваться, выпить пива, взбодриться. Да ладно тебе, что скажешь?

Снова начинаются гудки, он бросает еще монету. Но я вступаю первым:

– Слушай, – говорю, – я сегодня правда не могу. Хотя рад тебя слышать. В следующий раз…

– Хорошо, – говорит он не очень уверенно.

И затем линия обрывается. Фух! Я был близок. Я хочу сказать, он, конечно, нормальный парень, хоть и не может молчать ни секунды. Я откидываюсь на диван, скручиваю еще один косяк и пытаюсь забыть об этом…

Первые копии ограниченного выпуска эпохального альбома Metal Massacre Брайана Слэгеля были выпущены в июне 1982-го, и для Ларса Ульриха и Джеймса Хэтфилда они изменили все. Раньше они были парой подростков, не особенно задумывающихся о рок-группе. После выхода альбома они обрели физическое воплощение, стали чем-то серьезным, чем-то под названием Metallica или даже Mettallica, как было напечатано на обложке первого оригинального альбома. Ларс и Джеймс не знали, смеяться им или плакать. Мечта осуществилась, но праздник был немного подпорчен. Ларс, кусая губы, принимал извинения Брайана. Джеймс ничего не сказал, просто курил. «Они меня простили, – настаивает теперь Слэгель. – Конечно, они были совсем не рады этому. [Но] они принесли материал слишком поздно, и наборщик сделал ошибку. У нас не было возможности проверить до того, как выйдет пресс. Я был в бешенстве! Мы, конечно, поменяли его на всех последующих версиях, [и] я снова и снова извинялся перед группой. Как я уже сказал, они были вполне довольны пластинкой, если рассматривать ситуацию в целом. И думаю, в итоге для них все сложилось хорошо», – добавляет он сухо.

В любом случае существование Metal Massacre дало импульс новому составу Metallica. Более того, оно подтвердило то, что Ларс и Джеймс знали и раньше: что они были очень даже хороши. Как будто тот факт, что их пока не существовало за пределами лихорадочного воображения Ульриха и Хэтфилда, позволил им

каким-то образом стать чем-то большим, чем каждый из них по отдельности. Им еще предстоит испытать разочарование от пустых залов или череды отказов важных фигур шоу-бизнеса, которым они будут неинтересны, но пока они просто светились от счастья, стоя на ногах настолько крепко, насколько могут двое ребят, кривляющихся перед зеркалом в своей спальне. Спустя три недели после выхода Metal Massacre группа, считавшая, что им на самом деле удалось осуществить прорыв, пришла на восьмидорожечную студию в Тастине под названием Chateau East, где они должны были записать то, что предполагалось как их первый отдельный релиз. Ларс Ульрих принял недружеское по отношению к Брайану решение перейти к более авторитетному местному независимому лейблу. **Но, в отличие от Брайана Слэгеля, владелец лейбла был поклонником жанра панк, диаметрально противоположного хеви-металу, – и в этот раз хитрость Ларса обернулась против него**.

«**У этого парня была настоящая змея, ползающая по траве, – вспоминал потом Рон МакГоуни**. – У него был панк-лейбл, филиал записывающей компании округа Orange County. Он сказал, что откладывал деньги, чтобы записать наш демо-альбом». Но когда он услышал семь треков, состоящих преимущественно из оригинальных мелодий, которые четверка музыкантов сумела собрать к тому времени, он заявил, что просто в ужасе от того, что группа одурачила его, заставив подумать, что это панк-команда, и вообще отказался записывать что бы то ни было. Тогда находчивый Ларс предложил просто взять треки и распространять их как кассетную запись «ограниченного тиража» под названием No Life ‘til Leather (фразы из первой строчки Hit the Lights, вдохновленной концертным альбомом Motorhead – No Sleep ‘til Hammersmith, который стал номером один в чартах Великобритании тем летом, когда туда ездил Ларс). У нее была самодельная обложка с примечаниями, написанными Ларсом, а также списком треков и логотипом группы, такую невозможно было купить в магазинах, как, например, Metal Massacre, и Ларс разумно рассудил, что так они смогут прорваться в нишу торговли и обмена кассетами. Так оно и случилось. В действительности семь треков на No Life ‘til Leather включали The Mechanix, Phantom Lord, Jump in the Fire и Metal Militia, авторство которых принадлежало Хэтфилду, Ульриху и Мастейну, хотя впоследствии Мастейн будет претендовать на то, что изначально он написал бóльшую часть самостоятельно, плюс Motorbreath – еще одна композиция, оставшаяся от совместной работы Хэтфилда и Хью Таннера (теперь, однако, приписываемая исключительно Джеймсу), Seek and Destroy авторства Джеймса и

Ларса и в немалой степени вдохновленная Dead Reckoning группы Diamond Head (песня, выпущенная ранее в том же году), плюс обновленная версия Hit the Lights, на этот раз с участием Мастейна и МакГоуни (хотя они хитро наложили также оригинальное соло Ллойда Гранта), – дали, возможно, такой же эффект, который принес бы выпуск мини-альбома, за исключением рецензий в прессе от главных рок-журналов. Но эти недостатки были легко сглажены исключительной силой «сарафанного радио», которую Ларс ощутил на себе еще тогда, когда сам жадно охотился за темными и редкими релизами Новой волны британского хеви-метала.

Для рассылки копий No Life привлекли Патрика Скотта. «На самом деле я был единственным человеком, который занимался их отправкой, – говорит он сейчас. – Это было немного эгоистично со стороны [Ларса], но, с другой стороны, я ведь помогал другу. У меня были друзья по переписке: Метал Майк из Aardshok и Бернард Доу [из Metal Forces], и другие ребята… Я просто отправлял им демо-записи и футболки, а они в ответ присылали мне что-то другое… Но все они сходили с ума от Metallica, даже в странах, где, как мы считали, были крутые группы, Metallica была лучше всех. Не только в Лос-Анджелесе, но и в других штатах, в Японии и в Швеции, и в Англии… это было забавное время, когда я каждый день бегал на почту. Ларс просто давал мне посылку, которую я должен был отправить. И он знал, что делает». Ларс никогда не утверждал, что у него была какая-то продуманная стратегия, по крайней мере, не на этом этапе, но он понимал, как распространение их музыки таким способом во всех отношениях подпитывает растущую известность Metallica. Несмотря на то что с годами они трансформируются в намного более массовое явление, оригинальная музыка Metallica и ее манера были квинтэссенцией звука аутсайдеров, позиционирующих себя далеко за пределами мейнстрима, частью которого они даже не будут пытаться стать. Этот подход настолько противоречил господствующему в Лос-Анджелесе потаканию толпе, что, как оказалось, для большинства завсегдатаев голливудских клубов он не имел никакого смысла.

Вскоре кассеты No Life ‘til Leather крутились повсюду: в Лос-Анджелесе, Сан-Франциско, Нью-Йорке, Лондоне, Бирмингеме и Копенгагене. Выступления группы все еще сводились к игре в бунгало родителей Рона, причем Рон чаще всего спонсировал эти мероприятия из личных денег, так как он был единственным членом группы с активной кредитной картой. **Но вскоре Ларс начнет перенимать деловую часть работы, касающуюся известности группы и ее продвижения. Годы спустя он будет**

хвастаться Rolling Stone, легко занижая роль, которую играл Скотт и остальные: «Я был единственным, кто пошел и купил все записи. Я был тем, кто сел и скопировал их. И я был тем, кто рассылал их по адресам. Вот так все и началось. Кто-то должен был это сделать». Несмотря на то что другие ребята также отправляли пленки в различные записывающие компании, эта сторона «была совсем несерьезной, – настаивает Ларс. – Все, что мы хотели, – это отправить записи торговцам и чтобы нас упомянули в фанзинах». Типичная реакция музыкального братства, торгующего кассетами, была такой же, как у будущего лидера фан-клуба Metallica Кея Джея Доутона, которому Скотт также отправил кассету. «Услышав демо, я был просто ошарашен. У Metallica был особенно европейский уклон в музыке, в то время как большинство групп США были в лучшем случае легким сплавом. Были, конечно, тяжелые команды янки, такие как Y&T, Riot, и The Rods, но Metallica бросала вызов большим, библейским вопросам жизни и смерти, добра и зла». Скотт говорит: «Они были тем, что все так искали». Он вспоминает, как проигрывал кассету по телефону Рону Кинтана. «Я позвонил ему и включил Hit the Lights, и он такой: «Бог мой!» Он был без ума от нее». Когда Кинтана осознал, что то, что он слушал, было новой группой Ларса Ульриха, он «не мог в это поверить». Сейчас Рон говорит: «У нас не было друзей в популярных группах, и я никогда не думал, что маленький сумасшедший метал-рокер Ларс когда-нибудь будет в такой группе! Вероятно, он умело притворялся, потому что я никогда не слышал, чтобы он играл до середины 82-го года на той кассете, пластинке и позже – на живом концерте». Тогда Кинтана попросил Скотта написать статью про Metallica в Metal Mania, а Патрик сказал Ларсу, что они напишут ее вместе. «Это тогда казалось чем-то вроде секретной миссии», – говорит Патрик. «Мы сели в спальне [Ларса], и, он мне заговорщически сказал: «Ты только никому не рассказывай!» Мы просто дурачились, говорили какие-то нелепые вещи, среди которых была и знаменитая строчка: «будущие боги американского метала». В качестве благодарности Ларс подарил Патрику редкую копию 1980 года, единственный в своем роде альбом датской группы Brats (родоначальников панк-метала) с гитаристом Хэнком Шерманном, который впоследствии присоединился к Mercyful Fate. «Я не просил, но у [Ларса] было два экземпляра. У меня до сих пор он сохранился. Я отправил статью Рону, и он включил ее в Metal Mania».

С музыкальной точки зрения влияние Metallica было очевидным для всех, кто был знаком со сценой Новой волны, о которой большинство американских фанатов ничего не

слышало. Она представляла собой некоторое сплетение, в котором существовали несомненные ориентиры – такие группы, как Diamond Head и Motorhead, и более темные компоненты, включающие основные элементы британского и американского панка. Оставаясь после репетиций, они миксовали записи Motorhead и Angel Witch с новыми релизами Ramones, Discharge и Anti-Nowhere League, и «никто не вздрагивал, слушая их, – говорит Джеймс. – Это было гармонично. Это было агрессивно. Это было с гитарами. Это было хорошо. Гитарист Discharge Боунс играл тяжелые метал-рифы». Патрик Скотт вспоминает, как познакомил Джеймса и Ларса с альбомом Accept под названием Restless and Wild, в частности с треком Fast as a Shark. «Тогда они немного расстроились, сказав: «Кто-то нас обставил!» Они хотели взять материал, который им нравился, и вывести его на другой уровень. Особенно Ларс. Он знал, что ему нравится, а что нет. Он хотел быть как они, но уйти на шаг вперед и объединить Motorhead с группами Новой волны британского хеви-метала. Патрик был тем, кто первым включил им послушать Mercyful Fate. Джеймс будет играть Curse of the Pharaohs, чтобы снизить гитарный тон. Им нравились Mercyful Fate… и они сильно повлияли на Metallica, поскольку их подход был прогрессивным в части размеров и рифов. Им не нравились аккордовые последовательности, они хотели рифы. И это было большое дело. Десять рифов в одной песне, из которых можно было бы сделать десять песен».

Нитями, связывающими их музыкальные пристрастия и определенно влияющими на их собственные сочинения, были скорость, мощь и агрессия. Первый купленный Ларсом альбом группы Venom под названием Welcome to Hell, который был оригинальным релизом в стиле, который сама группа охарактеризовала как «блэк-метал», имел огромное воздействие на Ларса, по словам Рона МакГоуни, хотя на него самого повлиял не так сильно. «Другим парням нравился Venom. А я думал, что это дерьмо». Хотя он и признает, что «скорость их песен все-таки могла повлиять». Не только скорость, но и жестоко бескомпромиссное, полностью антисоциальное содержание, представленное в таких песнях, как Sons of Satan, One Thousand Days of Sodom и Angel Dust. Трио из Ньюкасла, организованное в конце 1970-х годов и похожее на Metallica своим жгучим желанием взять за основу Motorhead, Judas Priest и Black Sabbath и ускорить их, к выходу второго альбома Black Metal в 1982 году будет собирать на своих неистовых шоу гремучую смесь из металистов, байкеров, панков и скинхедов. Соединяя «большие пиротехнические шоу» Kiss с «сатанинскими текстами» Black

Sabbath, как объяснял их басист, вокалист и главный автор песен Конрад Лант, ака Кронос, **в 2009 году, кредо группы Venom было простым как дважды два, но до безобразия эффективным: «Метал – это музыка дьявола, и мы ее сделаем настолько агрессивной, насколько это возможно». И еще один трюк: в то время как Оззи Осборн в его период в Sabbath был «душой, терзаемой демонами… Venom хотел быть этим демоном**». Влияние Venom было таким сильным, что дало начало целому жанру рока, который впоследствии появится в США, но за который именно Metallica получит лавры создателя, хотя, как Ларс говорит сейчас, настоящая заслуга принадлежит плавильному котлу, в котором он и его товарищи по группе начали все смешивать». «Группа, подобная Venom, имела очень большое значение в мире музыки. На их первой записи было много очень быстрых песен. Потом ты говоришь, Venom – это хорошо, потом добавляешь немного Discharge, кидаешь чуть-чуть GBH. И внезапно получается смесь из панка, метала, Motorhead, как будто стоишь одной ногой в каждом из этих миров, и затем добавляешь американский х-фактор и получаешь треш!»

И хотя, возможно, что формула, которую предлагает Ларс, была не такой прямолинейной, настолько долгосрочный эффект никто не мог прогнозировать. Как таковой приход Metallica, а с ней и нового феномена под названием «трэш-метал», стал своего рода переломным моментом в истории рока: концом хеви-метала и постпанка – траурных ритмов, закладывающих фундамент для плутоватых текстов о сатане и его последователях, или намеренных гимнов, полных витиеватых гитар и высушенных вокалов, – и началом совершенно новой истории, которая сперва предложила альтернативу старым консервативным путям, а в итоге полностью их заменила. Трэш-метал отбросил клише образов тяжелого метала, так же как и панка, но сохранил свои мускулы и музыкальность. Панк был больше историей об одиночных песнях, а треш – об альбомах. В остальном у этих двух направлений было больше общего, чем различного: облаченная в уличную одежду, сознательно пролетарская, их привлекательность лежала за пределами поп- или рок-мейнстрима. Если сравнивать Metallica с группами, которые ей предшествовали, то она была ближе всего к Motorhead – она обнажила рок до его самых жизненно важных компонентов. Но был один комичный аспект у Лемми и его парней, который Metallica не разделяла – такое многозначительное подмигивание, улыбка с отблеском золотого зуба.

Ларс и его ребята были намного серьезнее в своих музыкальных стремлениях, одетые в головы до ног в черное,

встраивающие свои песни в музыкальные движения еще до того, как могли как следует играть на своих инструментах. Metallica была более чистым опытом, и быть фанатом треша означало поднять музыку на более серьезный уровень: ближе к глубокой эмоциональной пучине Pink Floyd в эпоху Dark Side или эгоцентричному самодовольству Clash. Они были не такие мрачные, как Joy Division, но Joy Division не из солнечной Южной Калифорнии, где настолько яркий свет, что он отбеливает даже тени. Итак, пока Metallica, а с ней и эталон треша, будут включать в себя некоторые хитрости олдскульного рока – перерывы на барабанные соло во время шоу, гитарное соло на Flying V, а иногда даже мощные баллады, – традиционные фанаты будут мгновенно узнавать их, потому что они – что-то новое, отличающееся, не сразу нравящееся, но, возможно, крайне значимое. Через некоторое время трэш станет успешно продаваться и подписываться на лейблы, и будет почему-то ассоциироваться со скейтбордистами, с классическими комиксами Marvel, с курением травы, со скоростью, с пивом ужасного качества, с татуировками и пирсингом, и грязными кроссовками, хотя изначально не имел ничего общего с этими вещами. Он был лишь об одержимости одного несостоявшегося игрока в теннис Новой волной британского метала в 1980-х и о том, что Metallica – по своей сути американская команда. Всего десять лет назад Ларс был бы счастлив просто играть на барабанах в группе в стиле Deep Purple. Потом прошло бы десять лет, и он был бы в своей стихии, играя в Soundgarden или Alice In Chains. Но случилось так, что в 1982 году, когда он собрал свою первую и последнюю группу, музыка, которую они собирались играть, была настолько неизвестной и такой невероятной, что он в конечном итоге изобрел свой собственный жанр. Как он скажет мне позже: «Мы не называли его трешем; мы даже не знали о таком термине, пока однажды не прочитали его в британском журнале наподобие Kerrang! Это что, мы трэш-метал, значит? Ну, о'кей, звучит круто…»

Термин «трэш-метал» был еще далек от того, чтобы войти в язык международного рок-общения, но это только пока. Тем временем Metallica продолжала оставлять свой глубокий след. «Дерьмово играли. – Ларс напишет в своем дневнике концертов про очередное шоу в полупустом зале Radio City в июне. – Прошло так себе». В июле в Troubadour они вышли так поздно, «что все уже разошлись по домам», а концерт в Whisky в августе, где они «начали в 9.15 при пустом зале», запомнился одним словом, которое он написал большими буквами: «ДЕРЬМО!» **Оглядываясь назад, на тот период почти двадцать лет спустя,**

Джеймс в интервью Playboy скажет, что Ларсу просто «нравилась музыка, которую не принимали другие, особенно в Лос-Анджелесе. Мы были быстрее и тяжелее. А в Лос-Анджелесе песни были короткими и броскими: Motley Crue, Ratt, Van Halen. И ты должен был иметь определенный прикид. А наш образ был просто уродливым». На самом деле фотографии группы в самом раннем периоде показывают со всей очевидностью, что они пытались соответствовать господствующим трендам и одновременно найти свою истинную идентичность. Как считает писатель Хавьер Расселл, ранний апологет группы в рок-прессе Велико – британии, «ниже пояса они одевались как Ratt и Motley Crue, в черные обтягивающие штаны и черные ремни-патронташ. Поверх они надевали футболки Motorhead или Saxon». На первой съемке группы Джеймс был одет в свободную белую рубашку и узкие джинсы с ремнем-патронташ в стиле Motorhead на бедрах. Дэйв и Рон были одеты примерно в той же манере, хотя Дэйв еще накинул короткую куртку поверх белой футболки, а Рон отдал предпочтение футболке Motorhead; Ларс надел футболку с будущим логотипом Metallica с рубашкой, повязанной по девчачьей моде выше талии. У всех длинные, высушенные феном волосы. На многих ранних шоу Джеймс и Дэйв надевали белые или полосатые брюки из спандекса – стиль, вдохновленный Биффом Байфордом из Saxon. «У нас были битвы из-за спандекса, – признался Джеймс неохотно. – Ты мог подчеркнуть свое достоинство». «Носи спандекс, чувак. Это цепляет девочек!»

Однако Джеймс окончательно бросит носить спандекс только в следующем году, когда они будут в своем первом туре и его единственные брюки загорятся от обогревателя, на котором они сушились. «Ткань расплавилась прямо на промежности. Это было типа: «Это не настоящие штаны, так ведь? Это как колготки»». После этого он стал верен джинсам. В то время даже случайные хорошие концерты оставляли горькое послевкусие. Первый раз, когда их вызвали на бис, вспоминал Джеймс: «Был понедельник, два часа ночи в Troubadour, и там было всего десять человек». Тогда они решили, что они сыграют на бис Let it Loose группы Savage, а Ларс самовольно начал партию с совершенно другого номера – Killing Time группы Sweet Savage, «потому что она начиналась с барабанов». Джеймс забыл слова и был в таком бешенстве, что, когда песня подошла к своему катастрофическому завершению, он приблизился к Ларсу и закричал: «Ты придурок» – и с силой ударил его в живот. «Люди были такие: «Уф!»

Тираж первого пресса Metal Massacre в 2500 копий был быстро распродан, по большей части благодаря работе Слэгеля в

Oz Records, где основные независимые дистрибьюторы магазина – Gem, Important и Green World – «выкупили сразу всё». А потом, спустя всего лишь месяц, они попросили еще. Слэгель заключил короткую сделку на производство и дистрибуцию с фирмой однодневкой под названием Metalworks, которая выпустила несколько тысяч копий, но от которой Слэгель не получил «ни цента, и это было полным кошмаром». Тогда он оформил собственный дистрибьюторский договор с компанией Green World, впоследствии ставшей известной как Enigma. Именно благодаря Green World его собственный лейбл Metal Blade вырастет в настоящую записывающую компанию, переиздав оригинальный альбом Metal Massacre – новый пресс, который заменил четырехканальную версию Metallica новой восьмиканальной версией на No Life 'til Leather и собрал следующий релиз Metal Massacre II. Оставался один короткий шаг до выпуска отдельных пластинок по синглам артистов. «Я был звукозаписывающей компанией, состоящей из одного человека, – говорит Слэгель сейчас, – который и записывал, и делал и мастеринг, и графическое оформление, и промоушн… вообще все». Ранние выпуски Metal Blade включали альбомы других исполнителей с оригинального Metal Massacre: Bitch и Demon Flight, за которыми последовали мини-альбомы от новых команд, таких как Armored Saint и Warlord, впервые появившиеся на Metal Massacre II. Однако в 1983 году молодой лейбл действительно напал на золотую жилу с дебютным альбомом Slayer – Show No Mercy. **И хотя Слэгель признает, что «не видел поначалу большой связи» между архисложными ритмами Slayer и листовыми рифами Metallica, группа Slayer скоро станет частью того, что называют Большой четверкой трэш-метала, и единственным серьезным конкурентом, претендующим на корону Metallica как «изобретателя» трэш-метала, заявление, в которое с годами будет все проще поверить**. В отличие от группы Metallica, которая рано пошла на расширение своих музыкальных горизонтов (и аудитории), Slayer отказался смягчать свой подход и искать одобрения у мейнстрима; они были как искренние, хранящие веру Clash против более авантюрных и бунтарских Sex Pistols.

Воодушевившись этими успехами и поверив в себя, в сентябре 1982 года Брайан Слэгель решил устроить шоу, посвященное Metal Massacre, в Сан-Франциско, в небольшом клубе под названием Stone. Пришло почти двести человек, и это была самая большая аудитория, которой когда-либо играло большинство групп. Metallica, которая была хитом вечера, была добавлена в программу с опозданием. «В концерте должны были

играть Bitch, Cirith Ungol и какая-то третья группа, названия которой я уже не помню», – говорит Слэгель. Когда Cirith Ungol в последнюю минуту были вынуждены отказаться, «я позвонил Ларсу и попросил Metallica выступить вместо них. Никаких гонораров, но зато это был концерт». Ларс, как обычно, согласился, а потом начал думать, как им все-таки добраться до Сан-Франциско. Это было важное решение для группы с далеко идущими последствиями. Как Ларс написал в своем концертном дневнике, это было первое «реально крутое шоу Metallica. Настоящие металлисты, настоящие фанаты, настоящие выходы на бис. Это были офигительные выходные. Много лажал на сцене!» Конечно, они не были безупречны, говорит Слэгель, но вдохновленные совершенно другой реакцией в Сан-Франциско, они постепенно начинали делать успехи. Ларс этого не знал, но демо No Life 'til Leather было хитом на подпольной сцене Сан-Франциско во многом благодаря фанатскому журналу Metal Mania Рона Кинтаны, обращавшему читателей в новую веру. Во время шоу они были поражены тем, что публика на самом деле подпевала некоторым песням. А после кто-то даже просил автографы! «Это было безумием, – говорит Рон МакГоуни, – мы не могли в это поверить».

Они уже начали писать материал, отражавший новый статус выступающей группы. В дополнение к семи трекам No Life 'til Leather, которые они исполнили в Stone, появился еще один номер, недавно собранный в бунгало Рона: No Remorse – проявление силы, по меньшей мере трех различных риффов, обязанных своему существованию творчеству Джеймса во времена до Metallica, каждый из которых был достаточно броским, чтобы построить вокруг него целую песню, но здесь они покорились более грандиозному звуковому единству, пронизанные воспламеняющими гитарными соло Мастейна и побуждаемые то замирающими, то вновь выбивающими барабанами Ларса, а затем внезапно переходящие в совершенно другую часть, быструю как молния, достигающую кульминации во взрывном финале. Это станет своеобразным шаблоном фирменного звука Metallica в их ранние прорывные годы. Тем не менее группа не отдалялась от своих истоков: на бис они пели две песни Diamond Head: Am I Evil? и The Prince, которые звучали теперь как фирменные номера Metallica, а не кавер-версии – факт, который группа все еще не хотела афишировать.

Однако самым значимым результатом шоу в Stone была реакция толпы. «Это была наша первая встреча с настоящими фанатами, – сказал Джеймс. – Это было, как будто эти люди здесь из-за нас и мы им нравимся, а другие группы они ненавидят, и

нам это нравилось, потому что мы тоже ненавидим остальные группы». **Как говорит Брайан Слэгель: «В Лос-Анджелесе на [Metallica] смотрели как на паршивую овцу, потому что они были слишком тяжелыми по сравнению с тем, что делали другие группы в то время. Даже Motley Crue и Ratt становились все более коммерческими, и это отражало тренд в индустрии**. Поэтому у Metallica все складывалось не так хорошо. Но они приехали в Сан-Франциско тем вечером и внезапно заполучили всех этих ребят, сходивших по ним с ума. Они просто обожали группу и то, что она делает. И это было невероятно. Я был такой, черт возьми! Даже группа сказала, что не ожидала увидеть такое!» Стремясь сохранить это чувство воодушевления, команда забронировала следующее шоу в Old Waldorf, в Сан-Франциско, на октябрь. Это был вечер понедельника – самый безнадежный день недели, но они играли так, будто была суббота. В этот раз они даже не позаботились о «подушке безопасности» в виде кавер-версий Diamond Head, они просто вышли и взорвали демо No Life 'til Leather плюс No Remorse. И снова «люди были в восторге», – вспоминал Рон. Среди них был Гэри Холт, гитарист местной команды из Сан-Франциско под названием Exodus, которая будет открывать шоу Metallica в ноябре в Old Waldorf, а впоследствии будет увековечена на другой кассете с живым выступлением, официально разрешенной для торговли и обмена и получившей название Metal up Your Ass. Гитарист вспоминает, что «они были классными, но уж очень неряшливыми. Ларс едва ли умел играть на барабанах, и они выходили на сцену пьяными. Но у них была эта грубая энергия панка». Растущая репутация в Сан-Франциско была такова, что группа даже решила поместить рекламу в бесплатном музыкальном журнале BAM (Bay Area Music). Она стоила $600, что в 1982 году было огромными деньгами для группы без гроша в кармане, не подписанной на лейбл, чтобы вот так их выложить. К счастью, у них был старый добрый Рон, чтобы снова оплатить счета. «Возможно, это была идея Ларса и Джеймса, – сказал Рон. – Они положили передо мной объявление и сказали, что оно будет стоить $600. Я сказал: «Хорошо, Ларс… Джеймс, у вас есть деньги?» Они сказали: «У нас вообще нет денег». Я был единственным, у кого были хоть какие-то финансы, и я выписал им чек на $600 в долг. Они до сих пор так мне их и не вернули».

Единственной ложкой дегтя был Дэйв Мастейн, с которым было все сложнее справляться. Слэгель вспоминает, как гитарист пришел на первое шоу в Stone и сказал ему: «Если тебе кто-то скажет про меня что-то нехорошее, то это неправда». Слэгель поясняет: «Думаю, случилось вот что: они выпили все пиво,

которое им дал промоутер, и захотели еще. Промоутер, я полагаю, не посчитал нужным делать этого или сделал это недостаточно быстро. Тогда Дэйв пошел за барную стойку и взял ящик «Хайнекена», отнес его за сцену и выпил. Когда промоутер обнаружил это, то расстроился и решил недоплатить им сто долларов. И это стало камнем преткновения. Я такой: «Твою мать!» Но это был классический Дэйв Мастейн в те дни». **На самом деле заносчивый характер Мастейна и его непредсказуемое поведение, которое усугублялось ежедневным потреблением травки и алкоголя, приносили группе проблемы с самого начала. Рон, в частности, чувствовал, что резкий и конфронтационный Мастейн противоречит его более размеренному, уравновешенному характеру**. Рон был тем человеком, который арендовал трейлер, чтобы они могли загрузить подиум для барабанщика и все их оборудование и пригнать его в Сан-Франциско, прицепив к «Форду Рейнджер» его отца 1969 года выпуска. Рон, который никогда раньше не был в Сан-Франциско, поехал в Чайнатаун, чтобы найти клуб, в то время как остальные «остались в трейлере, веселясь и накачивая себя алкоголем; и я был просто взбешен».

Дэйв был тем, кто продавал травку, крал пиво и болтал на сцене, как будто он был лидером группы, а не новичком. И это тоже «приводило в бешенство» Рона. У них уже была пара стычек еще до поездки в Сан-Франциско. Одним воскресным вечером Джеймс даже выгнал Дэйва из группы, но потом позволил раскаявшемуся гитаристу вернуться обратно. Мастейн пришел в бунгало, которое Рон делил с Джеймсом «с двумя щенками питбуля». Рон принимал душ, и когда вышел, к своему ужасу, обнаружил, что собаки «прыгают прямо по моей машине» – Pontiac LeMans 1972 года новой конфигурации – «ее исцарапали!». Рон вспоминает, как Джеймс выбежал на улицу и крикнул: «Эй, Дэйв! Убери своих чертовых собак от машины Рона!» Дэйв крикнул в ответ: «Что ты сказал, придурок? Не смей так говорить про моих собак!» Они набросились друг на друга, и началась отвратительная уличная потасовка. Как вспоминает Рон: «**Началась драка, которая быстро перенеслась в дом. Я увидел, как Дэйв ударил Джеймса прямо в челюсть и тот перелетел через комнату. Тогда я прыгнул на спину Дэйва, но он перебросил меня через себя на кофейный столик**». Когда Джеймс вновь поднялся на ноги, он сказал Дэйву: «Тебя больше не будет в группе! Убирайся отсюда к черту!» Рон говорит: «Дэйв собрал все свои пожитки и в ярости ушел». На следующий день он вернулся с плачем и мольбами: «Пожалуйста, возьмите меня обратно в группу» – и к огорчению Рона, Джеймс и Ларс, которые

были не в восторге от мысли о поиске нового гитариста, в конце концов согласились принять Дэйва.

Разговаривая с писателем Джоэлом Макайвером в 1999 году, Мастейн вспоминал инцидент с небольшим сожалением, считая его первым гвоздем, забитым в гроб карьеры в Metallica. «Если бы я мог прожить этот момент заново, – говорит он, – я бы не привел [собак]. Я продавал наркотики, чтобы оставаться на плаву, и эти собаки защищали мой товар. Однажды я взял их с собой на репетицию, и [одна из собак] поставила лапы на машину бас-гитариста. Не знаю, поцарапала ли она ее или оставила отпечаток лапы, или чертову вмятину, я не знаю. Что бы там ни было, Джеймс это начал; мы поссорились, начали толкаться, и я ударил его. И сейчас сожалею об этом…». Только Ларс, который был таким же общительным, как и Дэйв, по каким-то причинам действительно наслаждался его компанией. Можно спорить о том, что Дэйв Мастейн был недостающим звеном между ультрауверенным в себе – «я говорю» – типом личности Ларса и Джеймсом Хэтфилдом – эмоционально нестабильным персонажем с каменным лицом. Как и последний, Мастейн был юным жителем Лос-Анджелеса из крайне неблагополучной семьи. Но Джеймс возвел непроницаемый, монолитный фасад, который защищал его от внешнего мира, в то время как Мастейн встречал все невзгоды с поднятой головой, готовый расстрелять любого с помощью своей быстрой гитары, еще более быстрого языка или кулаков. Как и Джеймс, Дэйв испытывал чрезмерную любовь к фильмам Клинта Иствуда, в особенности к «Хороший, плохой и злой». Но в отличие от Джеймса в его характере присутствовали черты непоследовательности, и поэтому он также был поклонником фильмов про розовую пантеру. Тем временем музыкальные интересы Дэйва и Ларса были достаточно широки, чтобы вместить The Beatles и Led Zeppelin до того, как они не поддались влиянию Новой волны британского хеви-метала, что в случае Дэйва было просто ради противостояния всей сцене Лос-Анджелеса, а не во имя музыки. Его музыкальные вкусы склонялись к менее узкому и более техничному жанру, в котором существовали Diamond Head и Judas Priest, а не чисто тяжелые группы наподобие Saxon и Samson. Motorhead, Mercyful Fate, Budgie и AC/DC, все вместе они «добавили что-то к его музыкальному образованию, – как он выражается, – окончательно закрепили его музыкальные предпочтения».

Ларс также ценил полезность Дэйва в ситуациях, которые выходили из-под контроля. Напившись на вечеринке с новой метал-группой из восточного Лос-Анджелеса – Armored Saint, чрезмерная болтливость Ларса довела его до конфликта с

гитаристом Saint – Филом Сандовалом. Когда тот толкнул Ульриха на пол, Мастейн, никогда не отступающий назад, выбросил один из своих ударов карате, который пришелся по ноге Фила и привел к перелому лодыжки. Через много лет после того, как Мастейн наконец исправился, он разыскал Сандовала, извинился и преподнес ему в подарок новую гитару ESP, чтобы завершить то, что непьющий Мастейн называл «закрытием» инцидента. В тот момент Дэйв просто прикрывал Ларса. Сандовал это принял. Всем мелким парням нужен большой друг, чтобы защищать их, не так ли? Особенно если у этого мелкого парня слишком длинный язык. Как позже скажет мне Мастейн: «Я почувствовал, как будто у меня на каждого что-то было. Я был плохим парнем. Я не понимал, что порчу свою репутацию». Когда он начал продавать наркотики в своей квартире, то сразу стал крайним в команде. **В Metallica все пили, но никто еще не экспериментировал с чем-то тяжелее травки. А Рон и напиваться не любил; он ненавидел тот факт, что не сможет ни сесть за руль, ни контролировать себя**. На Ларса допинг как раз оказывал замедляющее действие. Кокаин, когда его удавалось достать, больше подходил его энергичной личности, страдающей манией величия. Что касалось Джеймса, то для него любая форма наркотиков была неприемлема; даже на простые лекарства, купленные неофициально, он смотрел с подозрением. Будучи ребенком, он страдал от мигреней, против которых единственное, что могли предложить родители, были молитвы «или чтение Библии». Он первый раз проглотил таблетку аспирина, когда переехал к своему старшему сводному брату. И даже тогда, как он позже сказал писателю Бену Митчеллу: «Я впал в истерику. Как я себя буду чувствовать? Что он со мной сделает?» В первый раз, когда Дэйв предложил Джеймсу закурить косяк, он в ужасе чуть не выбежал из комнаты. До этого он уже курил анашу в качестве большого эксперимента, так же как остальные рассматривали их первое путешествие с ЛСД, но «меня так одурманило, что я потерял контроль». И с этого момента Джеймс будет смотреть с неодобрением на всех, а в особенности на свою группу, каждый раз, когда кто-то будет принимать наркотики любого толка, неважно, считаются они «легкими» или «тяжелыми». Диаметрально разные взгляды Джеймса и Мастейна на наркотики вобьют еще один клин в их отношения, который, в конце концов, приведет к неисправимой трещине. Но пока этого не произойдет, ведь жизнь Metallica только начинает становиться интересной. В действительности первой жертвой неуклонно восходящей звезды группы был не привередливый Мастейн, а всегда надежный Рон МакГоуни.

По словам Брайана Слэгеля, основной проблемой МакГоуни в Metallica были его слабые навыки игры на бас-гитаре. «После того как Metallica уже просуществовала какое-то время, и члены группы становились все лучше как музыканты, они почувствовали, что Рон, каким бы он ни был прекрасным парнем в жизни, как музыкант развивался не так быстро, как остальные. Ларс обратился ко мне: и сказал: «Эй, мы подумываем о том, чтобы найти бас-гитариста. Ты знаешь кого-нибудь достойного?» Брайан сразу же подумал о Джоуи Вера, басисте из Armored Saint, который был на Metal Blade и которого они собирались подписать на Chrysalis. «Джоуи был неплохим вариантом, – говорит он сейчас, – но [взвесив все за и против] я подумал, что это не сработает». Джоуи был очень верен своей группе, которая была далеко впереди на пути к успешной карьере на сцене. Тогда Слэгелю пришла в голову другая идея. «Я сказал Ларсу: «Смотри, есть группа под названием Trauma…». Брайан был знаком с Trauma из Сан-Франциско; это была одна из групп, чью песню он записал на сборник Metal Massacre II, это был короткий, но на удивление милый трек под названием Such a Shame. «Их менеджер прислал мне демо с тремя песнями, и все они были отличными и качественно записанными. Поэтому мы взяли группу на Metal Massacre II, и они начали играть в Лос-Анджелесе. Команда была очень хороша, но их бас-гитарист был просто феноменален. Действительно отпадный». Итак, когда Ларс позже спросил Брайана насчет басиста, тот упомянул «парня из Trauma», который как раз должен был снова играть в Лос-Анджелесе через пару недель, на этот раз в Troubadour. «Я сказал: «Вам, ребята, надо прийти и самим посмотреть». Итак, они с Джеймсом приехали на шоу, и Ларс подошел ко мне (не помню, это было во время сета или сразу после) и сказал: «Вот этот будет нашим бас-гитаристом». А когда Ларс говорит такие вещи, они непременно случаются. Будьте уверены, что в этот раз все было тоже благодаря ему».

Басиста Trauma звали Клифф Бертон, и он собирался смотреть октябрьское шоу Metallica в Old Waldorf, а Such a Shame был обречен стать его единственным совместным треком, выпущенным с Trauma. Клифф был «самым странным чуваком», которого Ларс видел на голливудской сцене. В то время как остальные члены Trauma носили одинаковые образы, свойственные всем метал-группам Западного побережья, которые они самодовольно демонстрировали, Бертон надевал на сцену джинсы клеш и джинсовую жилетку. У него были длинные, как у хиппи, волосы, которые едва ли были знакомы с расческой, не говоря уже о том, что он, очевидно, их начесывал и брызгал

лаком так же, как и его товарищи по команде. Самым впечатляющим было то, что он в действительности умел играть на басу, предпочитая медиатору игру пальцами, как все лучшие басисты в его книге, с очевидным влиянием Гизера Батлера из Black Sabbath, Гедди Ли из Rush и Фила Линота из Thin Lizzy, и менее очевидных, но таких же великих учителей как Стэнли Кларк – американский джазмен, от игры которого на электрической гитаре с двумя грифами Клифф был в полном восторге, и даже Лемми, чей громыхающий бас в Motorhead очень повлиял на Клиффа, преимущественно своей манерой игры, а также техникой, которую он использовал для создания эффекта «дисторшн» в своих тяжелых риффах. Единственным, что Бертон не разделял с остальными членами команды, – это увлечение Новой волной британского хеви-метала, включая пулеметного басиста Iron Maiden Стива Харриса, которого так уважали все остальные. Вместо этого **Клифф стремился превзойти конкретных гитаристов – особенно Джими Хендрикса, хотя подражатель Хендрикса – Ули Йон Рот – был практически так же уважаем, наряду с Майклом Шенкером из UFO «до некоторой степени» и Тони Айомми из Sabbath, который «также повлиял на меня»**. Клиффу очень нравились Aerosmith, так же как и Джеймсу. В результате в отличие от рядовых рок-исполнителей, то, что Клифф делал с бас-гитарой, можно охарактеризовать, как выразился Ларс, «как игру на простой гитаре, а не на бас-гитаре». Он использовал педаль «вау-вау», чтобы создавать странные «волны» и «задержки», и впоследствии будущий гитарист Metallica Кирк Хаммет скажет мне: «Такой великий басист, как Клифф, за пределами сцены в основном играл на гитаре. У него был такой подход к делу».

Хеннинг Ларсен, который позже станет барабанным техником Metallica, был с Ларсом и Джеймсом в Troubadour в тот первый вечер, когда они увидели, как Клифф играет, и вспоминает, как они выпучили глаза: «Я слышал, как они говорили: «О, Боже! Посмотри на этого парня!» Что их поразило больше всего… так это то, что парень играл лидирующую партию на бас-гитаре! Они подумали, что это было замечательно». Или как Джеймс сказал мне позже в 2009 году: «У нас челюсти попадали на пол, и мы решили, что должны заполучить этого парня. Мы испытывали к нему уважение, и мы искали именно его». Они были настолько охвачены благоговейным страхом, что даже крайне уверенный в себе Ульрих не смог набраться мужества, чтобы поговорить с Клиффом в тот первый вечер. Вместо этого они с Джеймсом ушли и обсудили это между собой перед тем как вернуться туда, где Trauma должна была играть свое второе шоу следующей ночью.

«Мы сказали ему: «Мы ищем бас-гитариста и думаем, что ты хорошо впишешься», – рассказывал Джеймс. – «Потому что ты – тот еще псих». И он знал об этом! Он не был удивлен. Он почувствовал, он слышал это в нашей музыке». Будучи прагматичным, «после обмена номерами я начал сразу же его обрабатывать», – говорит Ларс.

Патрик Скотт вспоминает, что ему сообщил о Trauma Кей Джей Доутон, который недавно печатал их в фан-журнале Northwest Metal. Журналом руководил экспат английского происхождения по имени Тони Ван Литт, который благодаря знакомству Кей Джея с Патриком встречался с группой на съемочной площадке при создании клипа в Санта Анне. Когда Патрик спросил Ларса, не хочет ли он присоединиться, энтузиазм Ларса буквально сбил его с толку. А когда он настоял на том, чтобы взять с собой Ларса, Патрик начал подозревать, что это неспроста. «Клифф знал о них в то время, в отличие от меня, хотя и не упоминал мне об этом. Я думаю, он уже видел, как они играли. Итак, мы пришли в студию и смотрели, как они снимают клип». Группа выглядела как типичная команда из Лос-Анджелеса, за исключением басиста, который выглядел в своей типичной манере. Знаешь, на нем были брюки клеш и он тряс головой невпопад – такой сумасшедший персонаж». На обратном пути в машине Ларс продолжал говорить о бас-гитаристе, что он «был самым лучшим и что он идеально подойдет такой группе, как [Metallica].

Но несмотря на то что даже Рон МакГоуни не спорил с тем, что он не самый искусный бас-гитарист – как он говорит: «Джеймс показывал мне, что играть», – музыка была только одной из причин, по которой они начали планировать замену на Клиффа Бертона. За пределами сцены ситуация также неуклонно ухудшалась. «Мне было сложно балансировать между моими родителями, которым принадлежал дом, где мы жили, и членами группы», – рассказывает он. Конечно, в нашем доме были алкоголь и девочки, кроме всего прочего, и моим родителям это не нравилось. Я был для них плохим парнем. Мы пользовались грузовиком отца, чтобы переезжать вместе с оборудованием, и это была еще одна трудность, с которой я был вынужден справляться. Я как будто пытался одновременно быть тур-менеджером и басистом». Помимо этого у них были постоянные личностные столкновения с Дэйвом: «**Я не нравился Дэйву Мастейну. Он начал воровать мои вещи и даже организовал кражу моего баса на одном из концертов. Он пролил пиво на звукосниматели моего баса, и меня ударило током. Я все больше расстраивался из-за того, как все поворачивалось, и**

мое раздражение становилось еще больше».

Однако Рона начали одолевать не только выходки Мастейна. Как он признался в интервью Бобу Налбандяну для сайта Shockwaves в 1996 году, они и с Ларсом конфликтовали в этот период. «Терпеть не могу, когда люди опаздывают и постоянно пользуются тобой, а Ларс как раз это и делал. Я должен был ехать до самого Ньюпорт-бич, чтобы забрать его». В конце концов, Рон так устал от этой ситуации, что сказал Ларсу, чтобы он сам организовал себе транспорт. Тогда все остальные выразили свое недовольство. Группа пользовалась его картой Visa для оплаты всего, а сами растрачивали по мелочам те немногие средства, которые у них были, на вечеринки, и это довело его до грани, и тогда он стал самым проблемным членом команды. «Они не могли понять, почему я злюсь. Они говорили: «Хорошо, ты получишь чек после концерта», но мы получали всего около ста долларов максимум, которых даже не хватало на отель [в Сан-Франциско]. Плюс мы пропивали пару сотен долларов. Я всегда говорил им: «Если я часть группы, почему я должен платить за все, в то время как вы, ребята, живете беспечной жизнью?» Рон предложил нанять менеджера, чтобы помочь им нести финансовое бремя, но остальные только посмеялись над ним и предложили немного остыть. «Дэйв в то время был настоящим придурком, а Ларс заботился только о себе. Но тем, кто действительно причинял мне боль, был Джеймс, потому что мы были друзьями; я всегда был на его стороне и вот внезапно оказался изгоем в группе». Сейчас Рон рассуждает с более спокойной точки зрения, но рана, спрятанная не так глубоко внутри, до сих пор не зажила. «Я думаю, они устали от меня и начали искать другого басиста. Когда они увидели, как Клифф выступает с группой Trauma, думаю, они решили, что он тот самый. У меня было плохое предчувствие, и я понимал, что мои дни сочтены, когда мы играли в Сан-Франциско в ноябре 1982 года. Клифф болтался там с ребятами, пока я грузил оборудование. Когда мы вернулись в Лос-Анджелес, я ушел. Возможно, это было облегчением и для остальных ребят».

Последнее шоу с Роном на бас-гитаре, проходившее в the Mabuhay Gardens тридцатого ноября, было горьковато-сладким на вкус, поскольку оно оказалось самым лучшим из тех, что Рон провел с группой. «Конечно, чем популярнее мы становились, тем больше мне нравилось играть в группе», – признается сейчас Рон. Хотя также добавляет: «Нам необходимо было выпить, чтобы выйти на сцену, поэтому очевидно, что мы могли играть и лучше», но факт в том, что «люди, которые видели нас в клубах, особенно в Сан-Франциско, говорили, что наш дуэт с Дэйвом был

просто фантастическим». Сет-лист того вечера снова строился практически полностью вокруг кассеты No Life ‘til Leather из семи песен, плюс No Remorse и Am I Evil группы Diamond Head, а также одного по-настоящему аутентичного номера, который группа написала квартетом: Whiplash – быстрого как панк, но с косточками застревавшей в горле мелодии. Впоследствии Рон будет вспоминать написание и исполнение этой песни как один из самых счастливых моментов в Metallica, справедливо описывая ее как «самый качевый трек». Они задавали жару каждый раз, когда ее пели. Загружая оборудование после шоу, Рон МакГоуни подглядывал за Клиффом Бертоном, человеком, стоящим на улице под дождем, который скоро займет его место. Рон, будучи всегда практичным, подошел к нему и представился, а затем предложил подкинуть промокшего гитариста до дома. Возвращение в Лос-Анджелес было настоящим адом, потому что остальные участники группы заставили его остановиться у магазина алкогольных напитков, где, по словам Рона, «они взяли целый галлон виски. **Джеймс, Ларс и Дэйв были просто не в своем уме от опьянения. Они постоянно стучали в стекло, чтобы я остановился и они могли сходить в туалет; в одну из таких остановок я вдруг обернулся и увидел, что Ларс лежит посреди федеральной трассы № 5 прямо на двух желтых полосах. Я не мог в это поверить. Я просто сказал: да что это за дерьмо**!»

Когда на следующий день Рон увидел, что Дэйв умышленно пролил пиво на звукосниматели его бас-гитары Washburn, при этом громко декламируя: «Я ненавижу долбаного Рона», это стало последней каплей. «Я встретил группу, когда они пришли ко мне на репетицию, и сказал: «Убирайтесь к чертовой матери из моего дома!» Я повернулся к Джеймсу и сказал: «Мне жаль, Джеймс, но тебе тоже придется уйти». И через два дня их уже не было. Они упаковали все свое оборудование и переехали в Сан-Франциско». Рон испытывал «такое отвращение», что вскоре продал все свое оборудование, включая усилители, чехлы для гитар и даже свою любимую гитару Les Paul. «Я был так взбешен всей этой ситуацией!» Теперь он еще узнал, что остальные участники договаривались с Клиффом Бертоном за его спиной. По его утверждению сейчас он уже отпустил ситуацию. Но в те дни он чувствовал себя «обманутым». Остальные участники из лагеря Metallica также сочувствовали Рону, считая, что с ним плохо обращались. Боб Налбандян говорит: «С Роном поступили несправедливо, без сомнения. О'кей, он не был таким же великим басистом, как Клифф Бертон, но он – хороший парень, который много сделал для группы и, безусловно, заслуживал лучшего. Я

хочу сказать, когда смотришь с точки зрения музыки на Клиффа в команде, ты говоришь, ну хорошо, все понятно. Но они воспользовались Роном, и это было очень некрасиво».

Возможно, самым показательным в том, насколько хорошо или плохо обращались с Роном МакГоуни в Metallica, было то, что он никогда не чувствовал необходимости продолжать карьеру в собственной группе или присоединиться к какой-либо другой. Можно было бы утверждать, что ему вообще повезло оказаться там. Он совершил одну-единственную попытку вернуться назад, в мир рока, лишь четыре годя спустя, когда его ненадолго уговорили попробовать еще раз с другой командой, в которой у него было больше права голоса, под названием Phantasm, которую он сейчас описывает как «прогрессивный панк» – с Кейтоном Де Пена в качестве солиста. Но, несмотря на то что он вложил деньги в новую бас-гитару Fender P и басовый усилитель «полустек» марки Marshall, это ни к чему не привело. «Я просто продолжал атаковать их разговорами о Metallica, и команда устала от этого», – как он позже рассказывал Бобу Налбандяну. «Многие ребята приходили на наши концерты только потому, что я был в Metallica. Когда мы поехали выступать в Феникс, все парни из Flotsam и Jetsam прыгали со сцены, а после шоу атаковали меня с автографами. Поэтому все это просто постепенно угасло, и с тех пор я больше не играл в группе».

Это произошло четверть века назад. Сейчас Рон МакГоуни – одинокий отец, проживающий в Северной Каролине. Однако он по-прежнему ходит на концерты Metallica, когда они в пределах досягаемости, и парни всегда оставляют ему билеты и пропуски за кулисы. В последний раз, когда мы разговаривали в октябре 2009 года, он только что побывал на концерте из тура Death Magnetic. «Я видел их буквально пару недель назад, – написал он мне в электронном письме, – и они такие классные. За кулисами все очень по-деловому, но в то же время комфортно. Группа очень хорошо отнеслась ко мне и моим детям, когда мы приходили на их шоу в Атланте и Шарлотте. Джеймс даже посвятил мне песню Phantom Lord, а Ларс позволил мне и детям стоять около пульта. В качестве дружественного жеста по отношению ко мне [действующий басист] Роб [Трухильо] снял свой бас на сцене и собирался отдать его мне, чтобы я сыграл Phantom Lord и Seek and Destroy. К тому времени я уже не играл эти песни двадцать семь лет, и снова разучивать их на сцене перед семнадцатитысячной толпой было бы немного неловко!»

МакГоуни ушел из Metallica относительно спокойно, а вот убедить Клиффа Бертона оставить Trauma и присоединиться к группе оказалось сложнее, чем Ларс представлял. Поначалу

Бертон был, судя по всему, глух к торжественным увертюрам своего нового знакомого со странным акцентом. Клиффу было неуютно в неряшливом неоновом болоте Лос-Анджелеса, и того простого факта, что Metallica там жила, было достаточно, чтобы он отмахнулся от их первых наступлений. Однако Клиффу еще предстояло узнать, что Ларса не так просто разубедить. Некоторое время казалось, что он встретил равного себе по упрямству соперника в лице нелепо одетого басиста, с его изъеденными молью кардиганами и юношескими усиками. Сын первого поколения хиппи, которому привили многие идеалы этого движения, определившие его характер, даже когда он был юношей с душой нараспашку, Клифф, несомненно, отличался от всех остальных. Так говорю не только я, но и все, кто его когда-либо знал хотя бы мельком.

Клиффорд Ли Бертон родился 10 февраля 1962 года. Его отец Рэй был из Теннесси, но работал в районе залива помощником инженера по скоростным дорогам. Его жена Ян была из северной Калифорнии, где работала учителем в школьном округе Кастро-Вэлли с учениками с ограниченными возможностями и специальными потребностями. Малыш Клиффорд был третьим и последним ребенком, младшим братом Скотта Дэвиса и сестры Конни. **Скотт умер от аневризмы головного мозга, когда Клиффу было тринадцать, в машине «скорой помощи» которая так и не успела доехать до больницы. Это было огромным ударом для семьи и оказало глубокое влияние на Клиффа, упрочив его убеждение в том, что жизнь дана не для того, чтобы промотать ее, пытаясь сделать счастливыми других людей**. Времени мало, а день длинный. Что бы ты ни задумал, лучше сделать это сегодня, а не завтра, потому что оно может не наступить.

«Когда брат умер», Клифф только начинал серьезно заниматься музыкой, как вспоминала позже его мать Ян. Он всем говорил: «Я стану лучшим басистом ради моего брата». Ян была «не очень воодушевлена, потому что ни у кого из детей в их семье не было музыкального таланта». Клифф брал уроки «на бульваре около года, перерос [своего учителя] и пошел заниматься в другое место на пару лет, где превзошел и следующего учителя». Самое большое влияние на него оказал наставник по имени Стив Доэрти, который также оказался «хорошим джазовым басистом и профессиональным музыкантом. Он был тем, кто заставил Клиффа играть Баха и Бетховена, и музыку барокко, и выучить нотную грамоту и тому подобные вещи». Клифф, в конце концов, перерастет и Доэрти тоже, но не раньше чем в нем укрепится интерес к Баху. «Он действительно садился, учил и играл Баха, –

говорила Ян. – Он любил Баха».

В 1987 году Харальд Оймоен, старый друг Клиффа, более известный как товарищ с залива Сан-Франциско, фотожурналист Харальд О, специализирующийся на метале, провел вечер в их квартире в Кастро-Вэлли, организовав интервью с Ян и Рэем Бертонами – единственный раз, когда пара открыто обсуждала на записи своего сына. Харальд великодушно позволил мне использовать его интервью в этой книге. В нем Ян описывает Клиффа как «очень тихого» и «нормального» мальчика, за исключением его настойчивости, так что уже в раннем возрасте он был «самостоятельной личностью». Ему было «скучно» играть с другими детьми на улице. Клифф предпочитал оставаться наедине с собой, читать книги и слушать музыку. «Даже когда он был совсем крошкой, он слушал музыку и читал. Он был большим-пребольшим любителем книг и очень умным ребенком; в третьем классе он прошел тестирование, которое определило, что по уровню понимания он соответствует одиннадцатикласснику». Рэй сказал единственное, что их беспокоило, – это то, что Клифф впервые начал ходить за пару недель до того, как ему исполнилось два года. «Но врач говорил: «С ним все в порядке. Просто он достаточно смышлен, чтобы понимать, что мама и папа будут носить его на руках»». Он рассмеялся.

Музыкальный с самого детства – он начал неумело бряцать на пианино родителей, когда ему было только шесть лет, – Клифф был тихим, прилежным подростком, успешным в большинстве занятий, хотя никогда не выставлявшим себя напоказ. Но у него была типичная для Водолеев черта – упрямство. Даже будучи маленьким мальчиком, он знал, за что он готов стоять насмерть, а за что – нет, и никто не мог убедить его в обратном. Ян говорит: «Он всегда был популярным, и у него было много друзей. Он был добрым, кротким, но всегда при своем мнении». Играя за малую бейсбольную лигу команды Castro Valley Auto House, он был известен как хороший подающий, для мальчика его роста. Позже в школе Earl Warren Junior High, а затем и в средней школе Castro Valley High School он работал по выходным в аренде оборудования под названием Castro Valley Rentals, где более взрослые работники прозвали его Ковбоем за его дешевую соломенную шляпу, которую он всегда носил (или поэтому, или из-за его чудесной стрижки, которую Клифф не соглашался сменить ни за что на свете).

Клиффу было всего четырнадцать, когда он начал импровизировать со своей первой полуформальной группой – EZ Street. Названную в честь стриптиз-бара в Сан-Матео, Клифф

позже охарактеризует группу EZ Street как «достаточно глупую, на самом деле… много кавер-версий, ну просто никчемное дерьмо», – как он скажет Харальду. Однако это было бесценным опытом для подростка, потому что группа часто выступала в Международном кафе в соседнем Беркли. В составе EZ Street также был гитарист Джим Мартин, который с точки зрения внешнего вида и личностных качеств был точкой пересечения музыкального ученого – Клиффа, способного мыслить за пределами жанра, и неотесанного Джеймса Хэтфилда с персоналией колониста; и впоследствии Мартин станет музыкальной основой рок-рэп-инноваторов конца восьмидесятых – Faith No More. Как он однажды заметил: «Бóльшую часть того, что ты видишь на сцене на рок-шоу, будь то концерт трэш-метала или тяжелый хип-хоп, – это твоя фантазия. Особенность Клиффа была в том, что он был настоящим. Он не играл роль только ради того, чтобы быть в какой-то группе, он действительно был собой. Никогда не видел себя звездой. Он был лишь одним из тех парней».

В 1980 году, когда Клифф окончил среднюю школу, его образ уже окончательно сформировался: расклешенные брюки и джинсовая одежда, чтение Г. Ф. Лавкрафта, игра на фортепиано, домашний мальчик, который любил пиво и мексиканскую еду, травку и кислоту. Самодостаточный и свободомыслящий человек, который водил полуразвалившийся «фольксваген-универсал» 1972 года по кличке «кузнечик», в котором он миксовал свои кассеты с концертами Lynyrd Skynyrd и Баха с кантатами. А его любимым времяпрепровождением было зависать с друзьями Джимом Мартином и Дэйвом Донато, ходить на рыбалку и охотиться или просто вместе курить травку и играть в «Подземелья и драконы» до рассвета. «Он любил готовить все это, – сказала Ян, – но редко будил нас среди ночи. Он был исключительно внимательным и любящим». И еще он был болезненно честным. «Иногда думаешь: «Ох, Клифф! Лучше бы ты был не таким честным». Для него не существовало лжи во благо, и иногда это немного смущало, – она смеется. Однажды мы разговаривали, и он сказал: «Я не обязан врать кому-либо. Я не хочу врать». И так он себя чувствовал в этом вопросе. Боже! Думаю, ложь он ненавидел больше всего. И уже это делало его большим человеком».

Клиффа зачислили в колледж Chabot около Хэйуорда, где он изучал классическую музыку и теорию. Он снова связался с Джимом Мартином, который также поступил в колледж, и организовал инструментальное трио под названием Agents of Misfortune, которое просуществовало недолго, но оказалось

полезным для Клиффа, поскольку там он впервые попытался включить гармонику в бас-партию (что было частью его обучения в колледже), а также импровизации с «дисторшн», приемом, который он узнал от Лемми из Motorhead. Джим Мартин проникнется духом трио, играя смычком для скрипки Пендерецкого, хотя эту сторону своего таланта он забросит к тому моменту, как его застанет слава в группе Faith No More. Их выступление на ежегодном соревновании групп («Битве музыкальных групп») рекреационного департамента округа Хэйуорд было снято на видео, и его до сих пор можно посмотреть на YouTube. Это невероятный клип хотя бы потому, что на сцене уже в то время можно было видеть того самого Бертона, который позже станет знаменитостью благодаря Metallica. В действительности если внимательно прислушаться, то уже можно услышать костяк двух произведений, которые впоследствии будут ассоциироваться с его работой в Metallica: длинное бас-соло под названием «(Анестезия) Удаление зуба» и пронзительное интро к номеру, который станет фундаментальным элементом сета группы на многие годы – For Whom the Bell Tolls.

В 1982 году Клифф пришел в Trauma. Они уже были известными исполнителями залива Сан-Франциско, которых ценили за их впечатляющую музыкальность, хотя сейчас все чаще вспоминают их решительную театральность. **Есть одно чудесно напыщенное видео, которое все еще можно посмотреть на YouTube, где темноволосая девушка привязана к кресту, а блондинка «приносится в жертву» на алтаре, пока группа играет среди клубящихся паров сухого льда, в то время как солист стоит над жертвой, размахивая серебряным кинжалом, и поет о том, что он – «маг ночи». В конце концов, перевернутый крест, стоявший за Клиффом, загорается**. Такое видео смотрелось нелепо даже тогда, в 1982 году; сам Клифф чудесным образом резонировал с другими участниками группы своей унылой одеждой и совершенно бессознательным качанием головой, своим басом, полным ненужных, но впечатляющих странных джазовых размеров и психоделических обертонов.

Клифф занимался ежедневно, в среднем от четырех до шести часов, даже после того как стал частью Metallica. Ян объясняла его музыкальную философию так: «В этом гараже есть кто-то, кого еще не открыли, и это лучшая версия тебя самого». Эту привычку он сохранит до самого дня смерти. Было очевидно, что он воспринимал музыку намного серьезнее, чем что-либо еще. Поэтому, когда Клифф оставил классические занятия, чтобы играть постоянно с Metallica, родители поддержали его. Рэй признал, что музыка, на которой собирался сфокусироваться его

сын, «была не тем, что бы мне хотелось, но он хотел именно этого. Поэтому я пожелал ему всей удачи, которая существует в этом мире». Ян, однако, была не такой двусмысленной. «Меня не волновало, какую музыку он играл, пока у него хорошо получалось то, что он делал. Тот факт, что это был хеви-метал, был для меня своего рода воодушевляющим, в отличие от какой-нибудь легкомысленной попсы или кантри. Это отличалось от нашей жизни, поэтому показалось мне таким заманчивым». Рэй вспоминал, как Клифф говорил им: «Я собираюсь зарабатывать на жизнь музыкой». И он так и делал». Родители поставили перед ним цель. Как призналась Ян: «Я никогда не видела, чтобы мальчик сдавался перед чем-либо или кем-либо. Поэтому, когда он это сказал, я знала, что с вероятностью сто десять процентов он это сделает». Тем не менее «мы сказали ему: «Хорошо, даем тебе четыре года. Мы будем оплачивать твою аренду и еду. Но через четыре года это прекратится, и если мы не увидим хоть какого-нибудь прогресса, если ты не найдешь себе применения и если очевидно не сможешь зарабатывать этим на жизнь, тогда тебе придется искать работу или что-то еще». Она добавила: «Он сказал: «Отлично».

Пройдет почти четыре месяца, прежде чем Ларс Ульрих и Джеймс Хэтфилд смогут убедить Клиффа Бертона хотя бы поиграть с Metallica. Будучи заинтригованным, но едва ли убежденным, Клифф начал появляться там, где группа играла в Сан-Франциско, и в то время это происходило ежемесячно. Клифф сразу понял две вещи: как отличался их подход от более консервативных и намного более традиционных идеалов метала его попсовой группы Trauma (и как толпе это нравилось), а также какой безжизненной была игра их штатного басиста, исполненного благих намерений, но уже не вытягивающего своей роли МакГоуни. Единственное, что сдерживало его, – это мысль о необходимости переезда в Лос-Анджелес. Почему он должен уезжать в трущобы, которые он инстинктивно ненавидел, когда он мог также наслаждаться комфортом в городе, который больше подходил его душевной организации?

Что в конечном итоге заставило его решиться и совершить этот прыжок, так это тот факт, что «в конце концов Trauma начала… раздражать меня», – как он признался Харальду О. В частности, группа «становилась немного коммерческой». «Коммерческий» было словом, которым Клифф вежливо называл «неловкое». В том, что остальные члены Trauma считали своей оригинальной театральностью, Клифф видел невозможность привлечь более широкую публику. А Metallica, казалось, нашла путь к сердцам фанатов из залива Сан-Франциско, просто показав

себя такими, какие они есть. Однако было одно условие, которое Клифф поставил группе, и оно стало камнем преткновения: они должны были приехать к нему. Ни при каких обстоятельствах Клифф не поехал бы в Лос-Анджелес, даже за самой лучшей группой в заливе. Он сказал им: «Мне здесь нравится». А они сказали: «Ага, хорошо, мы в любом случае задумывались об этом». Таким образом, все сработало как нельзя лучше. Они переехали, и мы собрались в этой комнате, в которой сидим сейчас, расставили оборудование и просто взрывали его своей музыкой пару дней. Сразу стало вполне очевидно, что это было хорошей идеей, и мы сделали это!»

Ларс рассудил, что Рон все равно уже не в команде и группе больше негде репетировать, поэтому пришло время сказать: «О'кей, да пошел ты, Лос-Анджелес. Все равно для нас ты оказался дерьмовым городом». Как говорит Ян, Клифф «был очень верным человеком», который «не хотел покидать Trauma. А Trauma хотела, чтобы он продолжал дергать за струны «бам-бам-бам». Он хотел играть соло на бас-гитаре, а они сказали ему: «Ни за что». Он расстроился, ведь музыка была его самовыражением. Metallica продолжала звонить каждую неделю. Они звонили из Лос-Анжелеса, а он говорил: «Нет, нет». Когда они, наконец, собрались все вместе, он сказал: «Я хочу играть бас-соло. Мне нужно место, где я могу выйти и раскрыться». Они тогда ответили: «Ты можешь играть все, что хочешь, просто пойдем с нами».

Это было смелым шагом для обеих сторон, но в особенности для троицы из Metallica, которые согласились переехать из Лос-Анжелеса в Сан-Франциско. Как Брайан Слэгель говорит сейчас: «Это было очень большой сделкой». Лос-Анджелес и Сан-Франциско – это «полярно разные города». Что касается Ларса, то, как утверждает Слэгель: «Я не думаю, что для него это много значило, потому что он привык к постоянным переездам». А вот для Джеймса, «парня, выросшего в Лос-Анджелесе, и для Мастейна это было большим шагом. Но время было как раз подходящим. Ни у кого из них не было по-настоящему крепких связей с Лос-Анджелесом. Они чувствовали себя намного лучше в Сан-Франциско. Эти города правда были как день и ночь… И Клифф был как раз нужным парнем. Я хочу сказать, он был просто невероятным бас-гитаристом. Итак, они подумали: если им удастся заполучить такого парня, то это значительно повысит качество группы». В отличие от Рона у них не было девушек. Слэгель говорит: «У них не было этих связей. Думаю, у Ларса была определенная привязанность к семье. Но у Джеймса, я знаю, были не очень хорошие отношения с семьей, и то же самое

касалось Дэйва. Но семья Ларса поддерживала его, и это было примерно так: если это то, что тебе необходимо сделать, чтобы быть счастливым, мы тебя полностью поддержим. Почему бы не переехать в Сан-Франциско?».

Безусловно, группа чувствовала, что должна это сделать. **Как говорил мне Ларс, в Сан-Франциско Metallica просто «подпитывалась на другом энергетическом и эмоциональном уровне, чем в Лос-Анджелесе, и там было больше страсти… больше сцены. Люди были увлечены музыкой, они были любопытны, они были открыты**. Думаю, Лос-Анджелесу мы никогда не принадлежали, поэтому чувствовали себя там изгоями. Там, казалось, музыка была на втором месте после вечеринок. А в Сан-Франциско был просто другой уровень страсти, люди по-другому реагировали на музыку. Поэтому, когда мы решили не только заполучить Клиффа, но и предложить ему себя, и я сказал ему, что мы будем рады оставить Лос-Анджелес в прошлом, и когда я понял, что для него это на самом деле обязательное условие и единственный вариант, при котором он рассмотрит предложение о вступлении в нашу группу, – это наш переезд в Сан-Франциско, решение стало очевидным».

Уезжая в Сан-Франциско, они остановились у дома Патрика Скотта. «Зашли попрощаться, – говорит он. – Это был трогательный момент для школьных друзей. Патрик понимал, что, «возможно, долго не увидится с Ларсом. Они сказали друг другу «пока», немного постояли, и затем они ушли». Он помнит, как «Ларс однажды попросил моего отца инвестировать десять тысяч долларов в свою группу, но кто в здравом уме согласился бы на это? Мой отец тогда сказал: «Как вообще кто-то может рационально объяснить вложение десяти тысяч долларов в неизвестную рок-группу? Сколько из них достигает цели?» Когда они уехали, Патрик понял, что «Джеймс оставил свою школьную куртку. Я позвонил Джеймсу и сказал, что куртка у меня, на что он ответил: «Да просто выкинь ее. Мне она больше не нужна». Но я ее сохранил и до сих пор храню. На ней написано «Д. Хэтфилд» на шее, и впереди вышито «Джеймс». Пять лет назад я сказал ему об этом, что он может забрать ее, если хочет показать своим детям или еще зачем-то, но он ответил: «Нет, лучше ты ее храни. Не продавай, просто храни». И она до сих пор у меня».

Итак, это была неделя между Рождеством 1982 года и Новым годом, когда Ларс Ульрих, Джеймс Хэтфилд и Дэйв Мастейн упаковали все оборудование, которое умещалось в трейлер, в этот раз оплаченный из их собственных денег, а не из кошелька Рона, и поехали на север Калифорнии по дороге вдоль океана, прямо в Сан-Франциско, где они договорились остановиться на время у

общего друга Марка Уитакера на Карлсон-бульвар 3132 в Эль Серрито, в восточной части залива. Уитакер был известной личностью на клубной сцене Сан-Франциско. Взяв на себя роль менеджера местной группы Exodus, он уже помогал ранее Metallica с несколькими концертами и теперь стал их полноценным инженером-звукотехником и мальчиком на побегушках. Когда он согласился пустить Джеймса, Ларса и Дэйва на несколько дней в рождественские каникулы 1982 года, он даже представить не мог, на что подписывается. К февралю 1983 года они втроем полностью переехали на постоянное проживание в дом Уитакера в Эль Серрито, который быстро переименовали в «Особняк Металлики». Он станет главным штабом группы на следующие три года – местом, где они не только напишут материал, из которого соберутся величайшие альбомы в их карьере, но и где они начнут жить в стиле рок-н-ролл, о чем они раньше могли лишь мечтать. Или это было как «любое клише, которое ты мог бы подобрать, – как описывает это Ларс. – Мы с Джеймсом жили в отдельных спальнях. Дэйв Мастейн спал на диване. Вокруг бегали собаки. Старый гараж мы превратили в репетиционную студию, сделав звукоизоляцию с помощью коробок из-под яиц. Это было нашим убежищем и храмом для тех, кто жил по соседству. Люди приходили и жили у нас, болтались без дела. Это очень весело, когда тебе девятнадцать». Это также было местом, где они ковали «менталитет своей команды», который им очень пригодился в сложные времена, которые ждали их впереди – «эта маленькая незначительная ситуация. Никто не может пройти мимо… того, что ты делаешь».

Как вспоминает Рон Кинтана: «Логово в Карлсон» было вполне нормальным местом вдали от дома для трех юных переселенцев из Лос-Анджелеса, но очень скоро ситуация вышла из-под контроля! Троица не находила себе другого занятия в Эль Серрито, кроме как пить водку дни напролет и репетировать в те дни, когда Клифф совершал часовую поездку из комфортабельного логова своих родителей в Кастро-Вэлли. По вечерам они чаще всего тусовались и пили, или ходили в репетиционную студию Exodus, или на метал-шоу, периодически проводимые в Berkeley Keystone, или в Metal Mondays в Олд-Уолдорф, или на шоу в Mabuhay или Stone». Выходные они тратили на выпрашивание выпивки в Ruthie’s Inn или «на случайную вечеринку у кого-то дома», где они втроем присоединялись к известному тусовщику и вокалисту Exodus Полу Балоффу и гитаристу Гэри Холту «и разносили чью-то гостиную».

Там же, на Карлсон-бульвар 3132, 28 декабря 1982 года,

Metallica провела свою первую джем-сессию с Клиффом Бертоном, длившуюся всю ночь. Эффект был моментальным. Клиффу нравилось все от Баха до Black Sabbath, от Pink Floyd до Velvet Underground, от Lynyrd Skynyrd до R.E.M. Ларс сказал мне в 2009 году: «Клифф тогда многое повернул в нашем с Джеймсом музыкальном мировоззрении. От Питера Габриэля до ZZ Top и многого другого, о чем мы совершенно не знали. Он поддерживал такие группы, как Yes. Мы никогда таким не увлекались. А он, конечно, не особенно много знал о Diamond Head или Saxon и Motorhead и тому подобных командах». Или как говорил Джеймс: «Помимо того, что он познакомил нас с теорией музыки, [Клифф] был самым образованным из нас, он ходил в колледж, чтобы учиться музыке, и многое передал нам».

Клифф, у которого «была больная спина, потому что он всегда наклонялся, чтобы потрясти головой, оказал влияние на многие вещи, подчас неожиданные. Джеймс снова вступает: «Он был таким парнем, ты знаешь, мы были близкими друзьями, потому что наши интересы, музыкальные стили, группы, которые нам нравились, политика, взгляды на вещи были очень схожими, мы были на одной волне. **Но да, у него был особенный характер, он был очень сильной личностью и в конечном итоге как-то пробрался в каждого из нас». Ларс продолжает: «Клифф очень и очень отличался от Джеймса и Дэйва, Рона, и кого-либо еще**. Я хочу сказать, там, в заливе Сан-Франциско, он жил совсем другой жизнью. Он был таким интересным сочетанием хиппи, чудака и нон-конформиста с энергетикой, которая была так характерна для Сан-Франциско и… он был такой вещью в себе. А еще была такая сторона, которой я до этого нигде в Америке не видел – то, что мы называем форматом жителя пригородов. Он жил в Кастро-Вэлли. Это добрые тридцать-сорок минут на машине от Сан-Франциско, и там совсем другая атмосфера, немного деревенская история о пиве и распутном образе жизни. Там слушают ZZ Top и Lynyrd Skynyrd, и тому подобное. Вот такое там окружение. И он был необычной смесью разных типажей. Когда мы с Джеймсом познакомились с ним, мы были ослеплены его уникальностью. Я был поражен его упрямством и желанием делать то, что он задумал, порой доводя это до абсурда. Даже, например, в этом. Мы с Хэтфилдом носили максимально облегающие брюки, а Клифф свои знаменитые клеша. В нем было столько противоречий». В его «уникальности» была еще «щепотка бунтарства и энергии, и я, безусловно, соотносил это со своей личностью. Я был единственным ребенком в очень богемной семье в Дании и то, с чем я могу себя ассоциировать… в действительности – это со свободным выбором

делать то, что хочешь, а не то, чего от тебя ждут остальные. И мы нашли общий язык». Клифф Бертон был «не простым человеческим существом», как Джеймс со смехом вспоминал позже. – «Он был интеллектуалом, но до определенной степени. Он научил меня своему мировоззрению». Клифф по словам Джеймса «был свободным хиппи, принимавшим кислоту и носившим клеш. Он всегда говорил серьезно, и ты не мог валять дурака, когда находился рядом с ним. Я бы хотел иметь такое же чувство собственного достоинства, как и он. Мы прикалывались над его клешами каждый день, а ему было все равно. «Это то, что я ношу. Идите к черту».

Они встретили 1983 год вчетвером, сидя в гараже на Карлсон-бульвар, накачивая себя пивом, куря травку и рассуждая о планах на будущее. Тогда Бертон рассказал им о своей философии в типичной краткой манере. Как он позже поведал Харальду О: «Когда я начал заниматься музыкой, я решил посвятить этому свою жизнь, и не отвлекаться на все остальное дерьмо, которое эта жизнь может предложить». Мудрые слова, которые оставшаяся часть Metallica изо всех сил постарается воплотить и прожить – даже после того, как Клифф ее покинет.

4. Сумерки в исправительном доме

Время приближалось, а мы сделали только половину шоу. Я поднял глаза на большие часы, которые висели в студии.

– Где гости? – спросил я помощника режиссера.

– В туалете, – скривился он.

– До сих пор?

– Ага. Я думаю, они… ну ты понимаешь…

Мы записывали шоу рано утром, и нечасто группы приходили пьяными или под кайфом. Время от времени бывали одна или две, как правило, молодые команды, которые чувствовали необходимость исчезнуть в уборной и запереть дверь за собой, перед тем как неторопливо вернуться на съемочную площадку для крупного плана.

И тут зашли они, с гордым видом выпятив грудь и немного хмурясь. Два Дэйва из… я проверил свою шпаргалку… Megadeth. Точно. Я сделал предположение и протянул руку одному из них, стоявшему впереди, парню с длинными кудрявыми волосами и натянутой ухмылкой.

– Дэйв Мастейн, – сказал я, изображая, что рад видеть. – Добро пожаловать на шоу Monsters of Rock.

Он достал свою лапу и позволил мне ее ухватить. Один из ассистентов продюсера показал ему, куда он должен сесть, пока я здоровался со вторым Дэйвом – Эллефсоном. Дэйв Младший, как он скоро стал известен в группе, был басистом, и хотя он так же сидел на наркотиках, как и лидер группы, он не принес с собой в студию эту нагловатую ухмылку и неуважительный тон. Они были инь и янь Megadeth, как плохой и хороший полицейский.

Я сел и смотрел, как они громко чихают и искоса посматривают на ассистента продюсера. Они хотели, чтобы мы поняли, что они – плохие мальчики, и мы послушно им подыгрывали.

Затем началось интервью. Камеры закрутились, звук… и помощник режиссера сделал смешной сигнал, означавший начало съемки.

Я начал с упоминания прошлого Мастейна в Metallica, но он меня оборвал.

– Это было тогда, – ухмыльнулся он, – а это сейчас, и мне, правда, нечего об этом сказать. Я не говорю о больных или мертвых…

И тем не менее он это делал. Использовал каждую возможность. Как только мы сделали перерыв для первого видео, он сразу вступил. Что он написал все песни на первом альбоме

Metallica, но его заслуги не признали. Что группа была никем, пока он не пришел. Что они были лицемерами, потому что выгнали его в тот период, когда сами пили и бывали под кайфом не меньше его. Что Ларс не умел играть на барабанах, а Кирк просто занимался плагиатом. Что Джеймс его боялся.

Дэйв Младший, который, очевидно, слышал все это раньше и мог предположить, что услышит еще не раз в будущем, заерзал на стуле, откашлялся и попытался сменить тему. Но Мастейн проигнорировал его. Дело было не в Дэйве Младшем и даже не в Megadeth. И определенно это не было попыткой донести до меня что-то, кем бы я ни был – каким-то придурком с кабельного шоу в футболке Iron Maiden.

Дело было всегда в Дэйве Мастейне. Всегда было и всегда будет.

Благослови Господь его разбитое черное сердце…

Во многих отношениях переезд в Сан-Франциско в начале 1983 года стал началом истории Metallica. Как минимум так чувствовали себя Ларс Ульрих и Джеймс Хэтфилд. Во время нашего разговора в 2009-м Ларс так это пояснял: «Произошли две вещи. Во-первых, мы стали чувствовать себя гармоничнее, более уверенно. Мы поняли, что принадлежим чему-то другому, что только должно было случиться, и это что-то было больше, чем мы сами, и что мы должны быть не внутри этого, а на внешних рубежах. И во-вторых… Клифф. В то время мы с Джеймсом были по большей части самоучками. Тому, что мы знали, мы научились благодаря прослушиванию [записей] и тому подобному. А Клифф ходил в колледж, обучался музыке в школе: получал специализированное образование, и у него был совершенно другой уровень подготовленности… чувство мелодии и более глубокое понимание музыки». Сан-Франциско также давал больше культурного разнообразия, которое напоминало импульсивному юному барабанщику о его европейских корнях. «Я сразу же почувствовал свое родство… Ты садился на поезд, на трамвай… Это была горстка парней из города, а не из пригородов. Это была большая городская жизнь, и, очевидно, со своей культурной сценой, политической открытостью и всеми этими особенностями Сан-Франциско… был ближе всего к крупному европейскому городу. Поэтому с тех пор я решил жить там. Если бы меня вымазали в смоле и перьях и выдворили из Сан-Франциско, приказав никогда не возвращаться, я бы, наверное, уехал обратно в Европу. Потому что я не думаю, что в Штатах есть место, где я бы чувствовал себя так же комфортно или где я бы чувствовал себя по-своему дома, кроме Сан-

Франциско».

Как полагает Ларс, дела пошли быстрее после того, как Клифф Бертон присоединился к Metallica. Через несколько дней после их первого совместного шоу в Сан-Франциско в Stone 5 марта 1983 года они начали всерьез обсуждать написание альбома. **Они были так воодушевлены возможностями состава с Бертоном на борту их музыкального корабля, что сразу же организовали второй концерт в Stone на 19 марта с видеозаписью, которая запечатлела на пленке его классический стиль игры на бас-гитаре с резким оборотом руки, размахиванием своей горячо любимой гитарой Rickenbacker 1973 года как топором, из которой он извлекал то злые искривленные тона, то громкие и чувственные стоны, играя всеми десятью пальцами, чтобы поймать постоянно движущийся ритм**. Ларс со своими все еще рудиментарными навыками барабанов пытался не отставать. У Клиффа даже был собственный номер внутри сета – долгое соло на бас-гитаре, которое будет увековечено на первом альбоме Metallica и уже в этом концерте станет запоминающимся моментом шоу. «Мы делаем, что хотим, – говорит Клифф на том видео. – Нам все равно, что думают остальные». 16 марта в «Особняке Metallica» (Metallimansion) был также предварительный показ двух демо-треков, первых записей Metallica с Клиффом Бертоном: Whiplash и No Remorse. И в очередной раз группа сделала так, чтобы кассетные копии разошлись ребятам из фанатских и зарубежных журналов, а также по сети торговцев кассетами. Они даже совершили маленький переворот, убедив диджея на местном радио KUSF FM поставить оба трека в эфире, и теперь Metallica, технически говоря, была по меньшей мере локальной группой города Сан-Франциско.

Брайан Слэгель был готов распространять запись Metallica, как только Джон Корнаренс поставил ему кассету No Life ‘til Leather и спросил, что, по его мнению, это было. Слэгель предположил, что это какая-то новая классная команда из Европы: «Она звучала невероятно». Когда Джон сказал ему, что это группа Ларса Ульриха, тот не мог поверить. «Это Metallica? Да это просто невероятно». Проблема была только в том, что у молодого лейбла Слэгеля Metal Blade просто не было достаточно денег для проекта, который задумал Ларс. Широкое распространение No Life ‘til Leather и последней кассеты, записанной из зала на переносной магнитофон, приставленный к колонкам, – с последнего шоу с Роном МакГоуни в Old Waldorf в конце ноября, получившего название Live Metal up Your Ass, сделало свою работу. В чем Metallica сейчас нуждалась, как думал

Ларс, так это в более профессиональной студийной записи, в чем-то более серьезном, чем домашние демо и кассеты с живых выступлений. В качестве временной меры Слэгель предложил просто переиздать демо No Life из семи треков в виде мини-альбома. «Но им было мало, они хотели сделать настоящую запись».

Одна студия в Лос-Анджелесе предложила им приехать и записать альбом по фиксированной ставке $10,000. Они спросили 10 штук у Брайана, но он сказал им: «У меня нет десяти тысяч долларов! Вы что, смеетесь?» Вместо этого он предложил попытаться найти кого-то, кто будет готов инвестировать эту сумму. «Но в те времена это были большие деньги; это было просто невозможно. Когда они приехали в Сан-Франциско, думаю, они были больше озабочены тем, как заполучить и интегрировать в группу Клиффа, и играть вместе концерты. Мы возвращались к пространным рассуждениям на тему альбома, но ни у кого из нас не было денег, и не было никакого способа выпустить качественную запись». Брайан Слэгель и Metallica не знали никого на Западном побережье. Однако у одного человека, который находился за три тысячи миль на другом побережье, были совсем другие мысли. Его звали Джон Зазула (Джонни Z), и хотя у него также не было денег, они с женой и деловым партнером Маршей Зазула уже решились следовать своей «страсти». **Они «так любили музыку», говорит он**, **«что готовы были пожертвовать всем ради музыки и метала. «Ради метала» – именно так они и говорили»**. Это была фраза, которую Джонни и Марша повторяли как мантру все следующие месяцы, пока изо всех сил пытались идти в ногу с тем, что станет одним из самых тяжелых периодов, который им придется выдержать, еще до того, как четыре парня из Metallica, жадные до пива, прибудут к их порогу, чтобы навсегда изменить привычный ход их жизни.

Когда Джонни впервые услышал записи Metallica – пиратскую кассету из десяти треков с одного из последних концертов с МакГоуни в Mabuhay Gardens в ноябре, он сразу побежал в свой киоск с записями и кассетами под названием Rock ‘n’ Roll Heaven на блошином рынке, недалеко от их с Маршей дома в Олд Бридж, Нью-Джерси. Один из постоянных покупателей предложил ему копию кассеты и настоял, чтобы он сразу проиграл ее. Кассета Mabuhay состояла из живых демо-версий No Life с новыми треками No Remorse и Whiplash и неизбежной кавер-версией Diamond Head – Am I Evil? – которую Джонни, будучи фанатом Новой волны, немедленно узнал. Джонни помнит, как «один из клиентов приехал из Сан-Франциско, как будто увидел там Иисуса Христа! Мы проигрывали в магазине Angel Witch или Iron

Maiden, или что-то еще, но никогда не ставили демо… и все их продали. И [этот парень] приехал с [живой] кассетной записью Metallica. Это был даже не No Life 'til Leather, но я был просто поражен. А песней, которая меня на самом деле захватила, была The Mechanix. Она первой заставила меня вскочить на ноги. Я хотел узнать, где эти ребята. Все это крутилось у меня в голове, когда я слушал пленку первый раз. Потом кто-то дал мне имя Кей Джея Доутона, и, думаю, я позвонил кому-то, чтобы узнать его телефон, потом позвонил ему, а тот – Ларсу, и, в конце концов, Ларс перезвонил мне». Когда Ларс позвонил одним вечером во время ужина, Джонни даже не был уверен, что именно хотел сказать этой новой группе. «Черт, если бы я знал. Я просто поддался этой страсти, ведь они были как маленький Led Zeppelin, болтающийся там, в Эль Серрито, понимаешь? Этот маленький самоцвет просто сбил меня с толку. Они казались американским антидотом Новой волны британского хеви-метала. У Америки не было групп, которые могли бы конкурировать в этом стиле, особенно на востоке. Единственным конкретным предложением, которое Джонни смог им сделать на этом этапе, была возможность открывать некоторые шоу, которые они с Маршей недавно начали продвигать, с участием различных артистов, которыми интересовались завсегдатаи Rock 'n' Roll Heaven. Для начала они решили «действовать сообща» с популярными тогда Anvil. После пришла команда из Новой волны под названием Raven. В то же период, когда чета Зазула открыла для себя Metallica, они обдумывали приезд из Германии новой метал-команды Accept, а также хотели сделать ставку на местных ребят из Manowar. Джонни говорит: «Raven и Anvil рвали залы еще до Metallica. Эти группы пользовались большим успехом. С этого мы начали».

Следующим предприятием Джонни и Марши были двенадцать концертных дат, собранные вместе: «В шоу были Venom, Twisted Sister… Мы [также] позвали Vandenberg and The Rods». Разговаривая с Ларсом по телефону в первый раз, Джонни, действуя импульсивно, «предложил все двенадцать дат Metallica, если только они приедут. Марша подумала, что я сошел с ума». Ларс, до которого уже дошли слух о том, что происходило на северо-востоке, сказал Джонни: «Отлично! Пришли мне немного денег, я соберу всех, и мы приедем!» Джонни был в восторге, затем положил трубку и глубоко задумался. Они с трудом сводили концы с концами, и Марша до сих пор иногда просила у отца помощи, чтобы купить продуктов. **Помимо этого он не упомянул в разговоре с Ларсом одну важную деталь: Джонни отбывал шестимесячное тюремное заключение за**

мошенничество с прослушиванием телефонных разговоров в период работы на компанию, занимавшуюся драгоценными металлами. Или как он интерпретирует ситуацию сейчас: «За то, что он был очень умным и сообразительным парнем с Уолл-стрит». Ситуация осложнялась тем, что Джонни продолжал утверждать, что невиновен и что признал вину по настоянию адвоката, поскольку не мог себе позволить защиту в затянувшемся судебном процессе, который он с большой долей вероятности все равно бы проиграл. Результат – шестимесячный тюремный срок, который ему разрешили отбыть в исправительном доме. Или «тюрьме без стражи», как ее характеризовал Джонни. «Я остался с жалкой апелляцией, женой и прекрасным ребенком. Я никогда не был в тюрьме, и они хотели, чтобы я работал и кормил семью. [Но] мы потеряли все, Марша и я, из-за этого печального опыта с Уолл-стрит. Я жил в [исправительном доме] в течение рабочей недели, а на выходные приходил домой. Единственным доступным мне телефоном для организации шоу был автомат в этом учреждении, который принимал четвертаки и к которому люди, только освободившиеся из тюрьмы, стояли в очереди, чтобы поговорить со своими друзьями. Можете себе представить, каково было ждать двадцать минут, пока я вишу на телефоне? Да они были готовы убить меня. Можете себе это представить? Никто не знает этой истории».

Шестимесячный срок был в конечном итоге сокращен до четырех с половиной месяцев. В этот период Марше удавалось не только каким-то образом поддерживать жизнь Rock ‘n’ Roll Heaven, но и присматривать за их маленькой дочерью Рикки. Друзья сплотились вокруг нее – начиная с ребят из Old Bridge militia, таких как Rockin’ Рэй и Метал Джо, и заканчивая добрыми соседями напротив, которые отправляли своего сына, чтобы он подстриг их лужайку, когда трава стала настолько высокой, что другие соседи начали жаловаться и наклеивать буквы на ее почтовый ящик. Тем временем тесть Джонни взял на себя работу в киоске на блошином рынке по рабочим дням, а Марша поддерживала бодрость духа Джонни, делая все возможное, чтобы сохранить его мечту стать промоутером местных концертов. Как говорит Джонни: «Я не знал об этом бизнесе ничего. Марша сходила в библиотеку и принесла мне все эти книги о том, как быть менеджером, понимать законы музыкальной индустрии и тому подобное. Я читал их по ночам в течение недели, чтобы разобраться во всех тонкостях контракта: Сколько получает группа? Что справедливо? – и все в этом духе. Я узнал это из книг, потому что у меня не было многолетнего опыта».

Недостаток компетентности в музыкальном шоу-бизнесе

семья Зазулы с лихвой компенсировала силой воли и решимостью преуспеть любой ценой. В действительности Джонни и Марша были на пути к тому, чтобы стать одним из самых грандиозных союзов в бизнесе – как личных, так и профессиональных. Как вспоминает Джонни, «Марша раньше встречалась с моим лучшим другом и вела себя как настоящая стерва по отношению ко мне. Поначалу мы на самом деле ненавидели друг друга. Марша была простой убийственной девушкой. Если ты ей не нравился, ты мог забыть о ней. [Но] со временем это изменилось. Мы вместе смеялись, никогда не зная, почему злились друг на друга, и постепенно это переросло в прекрасные отношения. С тех пор мы никогда не расставались».

«Rock 'n' Roll Heaven, который мы с Маршей открыли в 1982 году, имея в кармане $180, был достаточно успешным, и «к тому времени, как приехала Metallica, у нас были складские запасы стоимостью около $60 000 только благодаря постоянному реинвестированию». Из этого мы смогли наскрести около $1500 и отправить их группе, чтобы они наняли грузовик фирмы U-Haul и проехали через всю страну – от Сан-Франциско до Нью-Джерси. «Они купили билет в один конец. Я думаю, Дэйв и Клифф жили в кузове грузовика всю дорогу из Сан-Франциско, «потому что у него не было прицепа. Они появились неделю спустя без единого цента». Чего Джонни и Марша, которые жили в тихом спальном рабочем районе, не просчитали, так это «культурного шока» от появления кучки пьяных тинейджеров, внезапно оказавшихся у их порога. «Они приземлились прямо на мою лужайку перед домом. У меня не было ни гроша, у них не было ни гроша, и они такие: «Какого черта, чувак? Что нам делать?». Ответ был: остановиться на цокольном этаже у Джонни. Однако скоро гости исчерпают свой лимит гостеприимства, и семья Зазулы выставит их за дверь. «У меня был небольшой бар в коридоре, и они налили себе выпить. Просто взяли бутылку и начали оттуда лакать. И это было только начало». Первый раз, когда Джонни и Марша взяли их в Rock 'n' Roll Heaven, говорит Джонни: «Я подумал, а не совершил ли я ошибку?» Дэйв Мастейн был настолько пьян, «что все время проводил на улице, опустошая желудок. Люди выходили и видели, как он стоит со своими длинными волосами и заблевывает все вокруг; он просто устраивал водопады. Для обычных людей с блошиного рынка, которые продавали постельное белье и детскую одежду, это было: «О, Боже! Кого ты привел на рынок?» Джонни, на которого и так «все время жаловались» из-за того, что он слишком громко проигрывал записи, это было «совсем не нужно».

Тем не менее пока Джонни завершал свое пребывание в

учреждении социальной реабилитации, все бремя плохого поведения группы приходилось нести Марше. «У меня был младенец на руках, муж, отбывавший срок, и группа, выводившая из себя соседей и проживающая у нас в подвале». Она говорит, что «каждый день» спрашивала себя, а правильно ли она поступает. «Это было очень далеко от всего, чем мне когда-либо приходилось заниматься. Мы поставили на кон свои жизни ради них; мы жили в небольшой пригородной коммуне, которая была отнюдь не рада появлению ребят. И из-за того, что мы вкладывали в них каждый пенни, нам было нечем платить по ипотеке. Временами мы даже не могли покрыть счета за электричество, и его отключали». Ее отец покупал им продукты, чтобы они не голодали, и потом кормил еще и группу». Марша добавляет: «Они были тинейджерами, у которых была собственная насыщенная жизнь. Они слишком много пили. Они веселились от всей души. И я смотрела на все это и думала: «О, Бог мой! Неужели этому я отдаю всю свою жизнь? Чем это обернется?» Но в глубине всего этого был талант, и этот невероятный талант заставлял тебя говорить: «Я должна продолжать это делать». Эти ребята потрясающие, они не такие, как все. У них есть что-то – чем бы оно ни было, что сможет продвинуть их вперед, и я продолжала в том же духе, хотя и были дни, когда я была не совсем уверена».

Единственным членом группы, обладавшим хоть каким-то приличием, говорит Марша, был Клифф Бертон. «Если меня спросят, кто был мне ближе всех в те дни, к кому я больше всех привязалась, то это Клифф. Он был сокровищем в нашем доме. Он был замечательным, он был уважительным. Он был душевным. Он помогал мне с Рикки, когда она была совсем маленькой, а я была занята другими делами. Когда приходило время ложиться спать, он читал ей рассказ или пел песню. Он был очень человечным. **Джеймс и Ларс были как будто его злобными близнецами, – говорит она, усмехаясь. – Потому что по вечерам Джеймс и Дэйв хотели пить и веселиться, а Ларс ухлестывал за девушками**». Ларс, добавляет она, «был крутым парнем, в своем понимании… такой маленький в белых обтягивающих штанах; ему можно было сделать поблажку». А Клифф был «самым настоящим хиппи в хеви-метал группе, в клешах; он был очень цельной личностью, прекрасным человеком». Она добавляет: «К сожалению, у него не было достаточно авторитета в группе. В том, что касалось принятия решений, Ларс был несомненным лидером. Он сказал – и точка, и все двинулись в этом направлении. Клифф не был вовлечен в эту сторону жизни группы. Он был музыкантом в чистом виде».

Каждый день из киоска на рынке громыхало демо No Life, говорит Джонни, и «все подходили и спрашивали: «Это что за штука?» И мы не успели опомниться, как Metallica «начала свою осаду». До конца пребывания группы у нас в магазине звучало только No Life ‘til Leather. Джонни садился в гостиной с Марком Уитакером, который приехал с группой из Сан-Франциско как их концертный звукорежиссер, а также «верный слуга Пятница» и делал еще копии кассет No Life, чтобы затем продать их в магазине по бросовой цене $4,99. «Мы продавали как можно больше, чтобы у них были хоть какие-то деньги на еду, пока они жили здесь. И мы продали множество копий. Этого было по-прежнему недостаточно, но столько мы не продавали ни для одной другой группы».

Ларс болтался в магазине каждый день, наблюдал, впитывал. Ларс, говорит Марша, был «всегда тем самым. Он был хозяином, дирижером своей судьбы. И я не знала, откуда это пришло: от того, что его отец был звездой тенниса и он всегда хотел, чтобы отец им гордился, или откуда-то еще. Он всегда говорил: «Я попаду туда. Я сделаю то, и мы сделаем это». И для такого молодого человека у него в голове был действительно четкий план того, как он представляет себе Metallica и ее музыку. Это было на самом деле очень забавно. В ларьке у них были «бессмертные альбомы», и Ларс захватил командование вертушкой. «О, послушайте то, послушайте это. Вот видите, как они играют здесь и здесь». Он всегда был вовлечен в процесс. Не было такого, чтобы он сказал: хорошо, вот моя музыка, и я буду делать это по-своему. Он следил за своими предшественниками в музыкальном бизнесе и всегда был в курсе того, что происходит». Именно эта конкурентная черта характера Ульриха, по словам Марши, вела Metallica вперед. «Он хотел всегда быть главным. Ребята были творческими даже в том, как они себя представляли. Они пришли к нам со своим логотипом, и он был гениальным. Потом возник вопрос: «Как мы будем продавать наше лого?» [Ларс] был лидером, определенно, он был именно таким. Думаю, они бы вряд ли преуспели без этого духа соперничества Ларса и его понимания того, что происходит вокруг…».

У Джонни действительно не было того, что он называет «моментом Брайана Эпштейна», пока он впервые не увидел живое выступление группы: это было два шоу на выходных, 8 и 9 апреля. В первом они открывали концерт шведской рок-группы Vandenberg в Paramount Theater на Статен-Айленд, а во второй – играли на разогреве у перспективных The Rods в L’Amours, в Бруклине. «Это был ураган, вжух!» Однако «каждое шоу было на грани. Ты никогда не знал, где случится провал. Они ошибались в

те времена». Для Metallica это было крещение огнем. «Это были большие концерты и большие залы», – говорит Джонни. «Мы с Маршей в некоторой степени захватили все рок-шоу в районе Статен-Айленд и Нью-Йорка… залы, вмещающие до двух тысяч человек». Они не начинали с маленьких клубов, как The Beatles. Мы поставили их прямо перед многотысячной толпой». Ди Снайдер, фронтмен Twisted Sister – команды из Нью-Йорка, которая произвела фурор в Великобритании, однажды подошел ко мне во время одного из концертов Metallica и спросил: «Это вообще кто, Джонни?»

Единственной проблемой Джонни и Марши был Дэйв Мастейн. «С его тягой к алкоголю мы никогда не знали, что получим, – говорит Джонни. – Это мог быть дружелюбный Дэйв, или монстр-Дэйв. Он был так пьян, что непонятно, как вообще играл свои партии. Вся группа была не против выпить, но Дэйв был чемпионом». Ларс и Джеймс в личном разговоре с Джонни уже признавались, что устали от хамства Мастейна, его хмельных выходок и задиристого поведения, что они, по словам Ларса, «просто держатся, пока не появится кто-то еще». Джонни сомневался, что без Мастейна группа будет так же хороша. «Я переживал, потому что он был действительно значимой частью группы, несмотря на его неконтролируемый характер. Одни из самых лучших песен были написаны Дэйвом Мастейном. И [заменить его] было бы по меньшей мере странно». Согласно Ларсу, группа решила избавиться от Мастейна еще до того, как их грузовик U-Haul добрался до Восточного побережья. «Как будто чаша терпения переполнилась, – говорил он. – Произошло несколько событий, которые стали последней каплей». Не последнюю роль сыграл эпизод, когда пьяный Мастейн настаивал на том, чтобы самому вести грузовик и, по всей вероятности, чуть не врезался в джип во время метели около Вайоминга. «Мы все могли погибнуть, – сказал Джеймс. – Мы знали, так не могло продолжаться, и начали искать замену».

Марк Уитейкер, который также был менеджером дружественной метал-группы из Сан-Франциско под названием Exodus, предложил переманить их главного гитариста, кудрявого вундеркинда по имени Кирк Хэмметт. В отличие от Дэйва Мастейна, высокого, импульсивного, крайне непредсказуемого, двадцатилетний Кирк Хэмметт был низкорослым, как Ларс, заучкой. Только тихим; подходящим вариантом, хотя бы потому, что был хорошо знаком со стилем Metallica, поскольку открывал их концерт с Exodus в Stone и тусовался в их особняке Metallimansion. Как и Клифф он был добродушным жителем Сан-Франциско, рожденным во времена и в месте, знаменитом

цветами, которые там носили наряду с очень длинными волосами. Когда он встретил Metallica, он был похож на такого парня – любителя травки, который прогуливался по Хейт-Эшбери с зачатками бороды на лице, которую он сразу же начал брить, хотя все еще выглядел намного моложе.

Но самое главное, Хэмметт был технически одним из лучших гитаристов на сцене. За дружелюбной маской стоял очень целеустремленный молодой человек, который все еще брал уроки и репетировал по четыре часа в день, неважно, насколько он был при этом накурен. Он не был инноватором, как Мастейн, и уж точно не был таким чудовищем, но при этом он обладал более широкой музыкальной палитрой и играл намного увереннее – он был эдаким талантливым покладистым мальчиком, который делал то, что ему говорили. Они попросили Марка держать это в секрете, но все равно позвонить Кирку и проверить.

Это было первого апреля, и Кирк «сидел в туалете», когда позвонил Уитакер. Хэмметт подумал, что это был первоапрельский розыгрыш, и сказал: «Ага, конечно», – и повесил трубку, даже не обдумав предложение.

Только когда Уитейкер перезвонил на следующее утро и сказал, что отправляет кассету Metallica компанией FedEx, чтобы он выучил песни, Кирк понял, что это было всерьез. Пленка была доставлена всего за четыре дня до первого для Джонни Z концерта Metallica, все еще с Мастейном в составе. К тому времени как группа вышла на сцену Paramount и приготовилась запустить The Mechanix – песню, которую для них написал Мастейн и которую больше всех любил Джонни, Кирк уже прощался со своими товарищами из Exodus, готовился к посадке на самолет до Нью-Йорка и началу новой жизни с Metallica, прямо с утра понедельника.

Переживая по поводу того, как Дэйв отреагирует на новости, остальные решили сообщить ему об этом, пока он был в постели, еще полусонный. Ларс, который вытянул короткую соломинку, разбудил его в понедельник утром и сообщил эту сенсационную новость. Позже Ларс шутил, что Дэйв спросил, когда у него самолет, на что группа ответила, что купила ему билет на самый ранний автобусный рейс Greyhound. «Его не только выгнали из группы, но он вынужден был четыре дня ехать на автобусе и думать об этом!» – Ларс смеется. Мастейн, однако, запомнит этот момент по-другому. «На самом деле, когда они сказали мне уйти, я собрался за двадцать секунд и уехал. Я совсем не расстроился, так как в любом случае хотел начать сольный проект, все еще будучи частью Metallica». На самом же деле Мастейн был раздавлен, и с каждым часом его

четырехдневного возвращения в Сан-Франциско он все больше выходил из себя, начиная видеть в этом предательство со стороны группы. Причем в лице Ларса он видел основного идеолога своего увольнения. «Джеймс мне нравится больше, чем Ларс, как и всем остальным, я думаю», – по-прежнему говорил Мастейн в 2008 году. В интервью Дэйву Наварро из Jane's Addiction по поводу интернет-ток-шоу на Spread TV, он злобно добавил: «Мне не нравится Кирк, потому что ему досталось мое место, но зато я поимел его девушку до того, как ушел». Возможно, во всем этом была своя доля правды, но то, что спустя четверть века Мастейн продолжает об этом говорить, вероятно, свидетельствует о его собственных нерешенных проблемах.

Давая свое первое после ухода из Metallica интервью Бобу Налбандяну в январе 1984 года, Мастейн был более сдержан. «Правда состоит в том, что пазлы не сошлись, – сказал он. – Я был тогда другим человеком. Я был импульсивным типом, который постоянно напивался и веселился, а Джеймс и Ларс были просто замкнувшимися в себе маленькими мальчиками. Джеймс едва ли говорил с людьми. [Он] пел, но между песнями говорил я. Все было просто из-за того, что я много пил. Но я облажался один раз, и это мне стоило группы, а они облажались сто раз…». Он помедлил: «Были периоды, когда я таскал на себе Джеймса и Ларса, потому что они перебрали». Это было правдой. Как подтверждает Брайан Слэгель: «Тогда все веселились. Никто из нас не был трезвенником, когда все это начиналось». Не был таким и Дэйв Мастейн, но он единственный становился агрессивным и неприятным типом, когда напивался. Харальд Оймоен вспоминает свой поздний визит в его квартиру, во время которого пьяный Джеймс потерял контроль, продемонстрировав свой дурной характер, когда Оймоен показал ему недавнее фото, на котором Хэтфилд и Ульрих дурачатся на кровати вместе, и это фото было использовано в качестве обложки Metal Mania Рона Кинтаны, наряду с шуточной картинкой Элдона Хоука, ака Эль Дуче, печально известного тучного барабанщика-вокалиста из «рэп-рок» группы из Сиэтла под названием The Mentors. «Джеймс не видел ее до этого, и я не осознавал в то время, что они хотели сохранить эти фото для себя; это было типа что-то личное», – вспоминал Оймоен. «В общем, я показал журнал Джеймсу, и он расплылся в улыбке, ему казалось, что это отлично. А потом он внезапно понял, про что это фото, и ударил меня в живот; между нами чуть не завязалась драка, и он сказал, что я больше никогда не буду их снимать. Однако как только алкоголь выветрился, мы обсудили это, и все снова было классно».

Даже более позднее утверждение Хэтфилда о том, что

продажа Мастейном наркотиков была серьезным фактором, уводит от реальных причин его увольнения. «Деньги, которые он зарабатывал, были незаконными, – говорил Джеймс писателю Мэту Сноу в 1991 года, – и еще его дружки приходили на репетицию, а потом пропадали вещи». Конкретнее Хэтфилду не нравилось следующее: «**Он отвратительно вел себя. Мы все этим грешили, но когда это обернулось против товарищей по группе, он неизбежно должен был оказаться за бортом». Брайан Слэгель говорит: «Это всегда была группа Ларса и Джеймса, с самого начала, а Дэйв, ты знаешь, также был вполне цельной личностью. Это было неудачей и невезением, потому что он был феноменально талантливым парнем и музыкантом**. Но когда я услышал об этом, не могу сказать, что меня это шокировало». Оглядываясь назад, Рон Кинтана характеризует Мастейна как «хардкорного тяжелого рокера, которого было сложно понять. Я хорошо отношусь к Ларсу, но Дэйв умел очаровывать и располагать к себе и был на самом деле лицом Metallica в 1983 году. Дэйв обладал харизмой, и я откровенно думал, что без него группа будет не так хороша. Но он был таким типажом, как Оззи образца 1977 года: алкоголиком, иногда опасным для самого себя и окружающих». Он добавляет: «Дэйв пил больше и быстрее, чем все остальные на вечеринке, и часто напивался до того, как вечеринка начиналась. Бывало, он вырубался, а если этого не происходило, он мог кого-то побить! Трезвым он был королем сцены, вот только он никогда таковым не оставался надолго. Я думаю, он даже никогда не дрался, не напившись». Часто это случалось из-за того, что «какая-то девушка тяготела к нему, а затем неизменно появлялся ее рассерженный парень и получал боевое крещение». В другой раз это была вина Дэйва: «Он практически всегда был в центре внимания и, следовательно, был мишенью. Джеймс обычно был его союзником во всех этих водевилях, но всегда на заднем плане, всегда в тени». Кинтана опровергает любое предположение, что Мастейн все еще торговал наркотиками в Сан-Франциско: «Дэйв пил и курил всё, но на тот момент у него не было столько знакомых среди местных, чтобы торговать». И наконец, Кинтана говорит, что Мастейн «может, и был ходячей катастрофой», но когда они все отправились к Джонни Z, «то выглядели как сильная четверка, которая должна еще больше сплотиться».

Согласно Биллу Хейлу, другому близкому знакомому, в те времена делавшему первые робкие шаги в качестве фотографа для фанатского журнала Metal Rendezvous Int.: «У Ларса всегда был план». Хейл думает, что, возможно, у Ларса были мысли заменить Дэйва Мастейна на Кирка Хэмметта еще в первый

совместный концерт Metallica и Exodus в Old Waldorf в ноябре 1982 года, хотя «не думаю, что Кирк об этом знал». Он добавляет: «Дэйв был забавным, [и] он не был таким жестоким, каким его выставляют – не больше, чем кто бы то ни было в Сан-Франциско». Он упоминает Паула Балоффа из Exodus как «мастера всяких выходок», по сравнению с которым «Дэйв был не так уж плох». Он также считает, что Metallica, возможно, промахнулась с решением выгнать Мастейна, с музыкальной точки зрения, по крайней мере: «С Клиффом и Дэйвом, эта группа была настоящим монстром! Я бы поставил этот состав против Black Sabbath 72-го года или Deep Purple [той же эпохи]. Они были мегагруппой, и все знали, что несмотря ни на что, у Metallica было это». Это было очень несправедливо, говорит он, что после того как Мастейна выгнали, «все ополчились на Дэйва, что Дэйв – алкоголик или что-то еще. Но все мы должны помнить о том, что Дэйв написал большую часть первого альбома [Metallica], плюс у Дэйва были идеи относительно второго альбома». По сравнению со своим преемником «Дэйв был намного более агрессивным музыкантом, более передовым гитаристом». Тот факт, что он впоследствии создал свою мультиплатиновую группу Megadeth, говорит сам за себя, в то время как Хэмметт остается просто «соло-гитаристом. Ну вы понимаете…». **Хейл признает, однако, что замена взрывного Мастейна на стабильного Хэмметта была причиной, почему Metallica удалось зайти так далеко. Внезапно в группе оказалось всего два лидера. Если бы Мастейн остался**, «**я могу только представить, насколько это был бы беспорядочный процесс**».

Однако если в чувстве предательства, которое испытывал Мастейн, и был положительный момент, то он заключался в желании доказать, что они ошибались. Всего через несколько месяцев после того, как Дэйв вернулся в Лос-Анджелес, он создал собственную новаторскую метал-группу – Megadeth, в которой он был не только гитаристом, но и солистом. Вторым у власти будет басист Дэвид Эллефсон, восемнадцатилетний парень из Миннесоты, который переехал в Лос-Анджелес с тремя приятелями через неделю после окончания средней школы в 1983 году.

Однажды утром Эллефсон усердно бренчал на своей бас-гитаре интро из песни Van Halen – Running with the Devil, когда услышал крик из квартиры этажом выше: «Заткнись, твою мать!», за которым полетел горшок из-под цветка, который ударился прямо в кондиционер, висевший рядом с окном. «Я был такой, о боже, люди в Калифорнии совсем не такие дружелюбные, как в Миннесоте». В тот же день один из его соседей по комнате

доложил, что видел «какого-то парня приятной наружности со светлыми волосами», разгуливающего около дома босиком. Решив, что они «должны расширять круг знакомств», как-то вечером они поднялись наверх в квартиру Мастейна и постучали в дверь, спросив, где можно купить сигареты. «Он захлопнул дверь прямо перед моим лицом». Мы постучали еще раз и спросили, не знает ли он, где в это время можно купить пиво, и на этот раз «он открыл и впустил нас». Эллефсон продолжал: «Это было в начале июня 1983 года. Он рассказывал об этой группе Metallica, в которой он играл, но я он ней ничего не слышал. Я был знаком с Новой волной британского хеви-метала, а Дэйв, казалось, знал о ней все». Мастейн играл Эллефсону демо No Life. «Я подумал, что это круто. У него была такая привлекательная и пугающая тяжесть, которая заинтриговала меня. В ней было что-то темное». Мастейн рассказал Эллефсону всю свою историю. «Сан-Франциско, Нью-Йорк… концерты в Статен-Айленд, Джонни Z и затем неизбежное раздражение из-за того, что он больше был не в группе». Объясняя, почему его выгнали, он говорил: «Основная проблема была «в отношении, а не в способностях». Такой вот слоган».

Новая группа Мастейна, Megadeth, говорил Эллефсон, должна была стать реваншем за Metallica. «Без сомнения, это абсолютно точно. Это был мстительный и злорадный ответ Дэйва», – говорит Эллефсон. Изгнание Мастейна из Metallica «полностью объясняет давление, тревожность и досаду, которые он продолжает испытывать по отношению к Metallica по сей день». «Возможно, в какой-то степени сердце Дэйва до сих пор разбито. **Потому что, знаешь, у Дэйва глубоко внутри под всей этой маской свирепости и гнева прячется кроткий нрав. Под всем этим находится настоящий искренний Дэйв, который временами бывает действительно милым парнем**. Думаю, для него причина во многом была в их успехе. Хотя у меня никогда не было ощущения, что Дэйв играет на гитаре из-за денег. Это никогда не разжигало его интерес». Для Дэйва Мастейна «это было больше разбитое сердце от того, что он потерял дружбу и своих приятелей». Как позже признался Джеймс Хэтфилд: «Очевидно, у [Мастейна] был тот же запал, что и у нас, и он продолжил творить великие вещи в Megadeth». Если бы ему позволили остаться, «то в группе были бы я, Ларс и еще он, мы бы все втроем пытались рулить, и это превратилось – в беспорядочный треугольник». Он представлял настоящую угрозу гегемонии в группе и именно поэтому «Дэйв должен был уйти», а не из из-за его пьянства и торговли наркотиками или драк.

Брайан Слэгель видел, как Кирк Хэмметт играл в Exodus, и

понимал, что он «был великим музыкантом». И не менее важно: «он казался действительно приятным парнем». Когда он узнал о том, что Кирк заменит Дэвида в Metallica, «я знал людей из Frisco, которые были знакомы с Кирком, и я поспрашивал здесь и там, и все говорили одно и то же: что он невероятный гитарист, он супер-классный парень и, вероятно, идеальный кандидат в эту команду». Кирк Ли Хэмметт родился 18 ноября 1962 года в Ист-Бэй Таун, Эль Собранте, в семье филиппинки (Чефила) и моряка торгового флота ирландского происхождения. Половину своего детства Кирк рос со старшим сводным братом Ричардом Ликонгом (от первого брака матери) и младшей сестрой Дженнифер. «Я был типичным городским ребенком, – рассказывал мне Кирк. – Я вырос в городе. Ходил в католическую школу в двух кварталах от дома. С шести до двенадцати лет я просто ходил туда пешком один. Сейчас в Сан-Франциско так нельзя. Да сейчас практически нигде так нельзя. Но, ты знаешь, я был очень плохим учеником католической школы». Ему «не очень хорошо удавалось быть католиком», как он говорит, и его основные воспоминания о школьных годах вращаются вокруг «чтения журналов про монстров и комиксов-ужасов. Время от времени меня ловил учитель и отбирал их». Несмотря на то что он был очень неконфликтным, у него развилась эта пассивно-агрессивная манера поведения, которая пригодилась ему в Metallica. Когда сестры угрожали позвонить его родителям для серьезного разговора о его привычке читать комиксы, «помню, я смотрел им прямо в глаза и говорил: «Отлично, потому что они и так об этом знают». Даже став взрослым, Кирк всегда закуривал косяк и читал комиксы или смотрел ужасы. Его любимый – мостик между оригинальным фильмом «Франкенштейн» 1931 года и «Невестой Франкенштейна».

В пятом классе он провалился на экзамене по религиозному образованию: «Я пришел к выводу, что католицизм – лицемерный, фанатичный… он не гармонировал с моей реальностью». Несмотря на то что сейчас он увлекается философией буддизма, реальность Кирка Хэмметта в его детские годы опиралась на ценности сводного брата, который был на одиннадцать лет старше и был всецело поглощен музыкальными веяниями, которые вот-вот должны были изменить мир: «Ричард с головой ушел в эти хиппи-штуки. Он ездил в Филлмор и слушал такие группы, как Cream, Hendrix, Santana, the Grateful Dead, Zeppelin… все эти грандиозные команды и шоу». Были также разговоры «о ЛСД и кислоте» между Ричардом и его отцом, которые Кирк подслушивал. «Будучи моряком торгового флота, [мой] отец имел дело со всякого рода вещами. Он был широких взглядов, и

поначалу очень открыт образу жизни хиппи». Длинные волосы Кирка были «еще одним раздражающим фактором и очень не нравилась сестрам католической школы». Телесные наказания стали обычным делом: «Как правило, они останавливали свой выбор оружия на линейке. И мне доставалось».

Брат Ричард также играл на гитаре и оказал «большое влияние на игру Кирка. Когда в 1975 году их родители решили уехать из Сан-Франциско в пригороды, Ричард, которому на тот момент было двадцать три, остался в городе. Кирк, который равнялся на Ричарда, очень скучал по нему и купил гитару «отчасти потому, что хотел играть, а отчасти потому, что хотел стать похожим на него, хотел ему подражать». Ричард, однако, был любителем побренчать, этаким гитаристом на полставки, которому нравилось подыгрывать записям Боба Дилана. У Кирка были «другие цели и другой план». Просто «стать лучшим в игре на инструменте. Я хотел быть Джими Хендриксом». Он со смехом добавляет: «Но, знаешь, без этой нелепой одежды». Когда он был подростком, большая часть того, что он выучил на гитаре, состояла из произведений, которым он подыгрывал, начиная с Purple Haze Хендрикса, и затем прокладывал себе дорогу к альбомам Deep Purple, Black Sabbath, Queen, Status Quo и тому подобным произведениям. К тому времени как он разобрал тридцатиминутную плюсовую запись Dazed and Confused с живого альбома Led Zeppelin – The Song Remains the Same, который он называет «словарем рифов», он уже играл в собственной школьной группе. Он уже тогда был одержим UFO Майкла Шенкера, который отказался от традиционного блюзового гитарного соло в пользу игровых ладов – «звукорядов, которые звучат практически как классика». Ритмически Шенкер был «недосягаем, – сказал Кирк. – До сих пор UFO – одна из моих самых любимых групп в мире».

Гэри Холт, который дублировал Кирка в Exodus и стал главным гитаристом, когда тот ушел в Metallica, вспоминает его как «тощего паренька в очках, похожих на донышко из-под бутылки колы». Его собственный интерес к гитаре проснулся после того, как он в возрасте шестнадцати лет познакомился с Кирком и услышал, как тот играет. «Он научил меня одной из песен Rolling Stones. Не помню, что это было. Я учился играть на гитаре очень быстро». Они впервые встретились с Metallica, когда открывали их концерт в Old Waldorf. «Мы были просто двумя отдельными командами, состоящими из полных засранцев. Мы напивались до отказа и слушали музыку друг друга, а потом крушили и ломали все вокруг; мы не уважали никого и ничего и, думаю, разделяли эту

общую философию панк-рока». Когда Ларс, Джеймс и Дэйв нашли пристанище у Марка Уитакера в Эль Серрито, члены Exodus тоже начали там оставаться. «Мы чувствовали, что это и наш дом тоже. У нас были там просто безумные вечеринки. Мы играли с Metallica всего пять или шесть раз, но когда они переехали в район залива, мы постоянно с ними зависали. Мы просто нарезались в хлам. Помню одной такой ночью в доме Metallica закончилась содовая, и мы пили водку с кленовым сиропом. Это редкостное дерьмо! Но оно работало, понимаешь?» Они также начали экспериментировать с наркотиками. Холт вспоминает: «Черт, до того как Кирк уехал к Metallica, мы с ним целое лето просидели на кислоте, употребляя ее по два или три раза в неделю». Он добавляет: «Exodus также выбирал метамфетамин, который распространялся бесконтрольно десятилетиями. Джеймс только пил, а с Ларсом, помню, мы неоднократно были под кокаиновым кайфом, и, наконец, Клифф любил курнуть травки». В Exodus «если ты не был обдолбанным, на тебя могли фыркнуть или могли стерпеть это. Мы все были амфетаминовыми наркоманами, понимаешь?»

Несмотря на наркоманский вид, Кирк серьезно относился к музыке. У них с Джеймсом было общим то, что помимо выхода творческой энергии подростка музыка служила щитом от домашней жизни, которая начала проседать, когда отношения его родителей дали трещину, а затем отец и вовсе ушел из семьи, когда Кирку было всего семнадцать. «**Я страдал от насилия в детстве, – признался он в интервью Playboy в 2001 году. – Мой отец много пил и поднимал руку на мать. В пятнадцать лет я заполучил гитару и с тех пор редко выходил из своей комнаты. Помню, однажды я оттолкнул отца от мамы, когда он пытался ударить ее – это было в мой шестнадцатый день рождения, после чего он повернулся и начал меня избивать**. И в один день он просто ушел. Мама пыталась поддерживать нас с сестрой. Я определенно вымещал свою злость в музыке». Он добавил, что также подвергался насилию со стороны соседа: «Когда мне было девять или десять, – добавляет он, – этот парень был просто больным ублюдком. Он занимался сексом с моей собакой, Типпи. Сейчас я могу посмеяться над этим…». Хеви-метал, – добавляет он меланхолически, обладает такой силой приводить аутсайдеров с улицы. «Хеви-метал, кажется, привлекает всех взъерошенных, потерянных животных, отбившихся от стада, которых никто не любит».

Начав с недорогой гитары из каталога Montgomery Ward (Fender Stratocaster 1978 года) и четырехдюймого динамика для усилителя, к тому времени как он начал играть с Гэри и Exodus,

он обзавелся Gibson Flying V 1974 года и даже подрабатывал на полставки в «Бургер Кинг», чтобы накопить денег на усилитель Marshall к этой гитаре. Он окончил среднюю школу De Anaza в 1980 году и изучал английский и психиатрию в колледже, когда ему позвонили и пригласили на прослушивание в Metallica. Как и Ларса, его застигла врасплох Новая волна британского хеви-метала. Как и Клифф, он также изучал классическую музыку, исполняя Гайдна и Баха в школьном трио. Он брал регулярные уроки у человека, которого считают одним из самых великих ныне живущих гитаристов – Джо Сатриани; с ним Хэмметт изучал особенности теории музыки, гаммы, арпеджио и гармонию. Бывший житель Нью-Йорка, который был так потрясен известием о смерти Хендрикса, что сам взялся за гитару: «В тот день, когда я услышал, что он умер, я играл в футбол, и я пошел к тренеру и сказал ему, что уезжаю играть на гитаре, как мой герой, – говорит он, – в 1981 году Джо Сатриани работал в гитарном магазине в Беркли, давая уроки и пытаясь раскрутить свою собственную клубную группу The Squares. Кирк узнал о нем, «общаясь с группами подпольной метал-сцены. Я там увидел нескольких гитаристов с невероятной техникой игры. Тогда я подошел к ним, представился и спросил: «Как вы научились так играть?» И они все говорили одно и то же: «О, мы берем уроки у этого парня по имени Джо, в музыкальном магазине в Беркли». Кирк, который «был обязан найти этого парня», сел на свой велосипед и приехал в магазин Сатриани. «Я вошел и такой спрашиваю: «Привет! Мне нужны уроки гитары. Здесь есть кто-нибудь по имени Джо?» – и один парень откликнулся: «Ага, я здесь».

«Помню, в первый раз ко мне на занятия Кирка привела мама, – говорит сейчас Сатриани. – Это было самое начало трэш-метала в Сан-Франциско. Но Кирк был на самом деле другим, он хотел понять, какие секреты скрывались за Ули Йон Ротом и Майклом Шенкером, а также Джими Хендриксом и Стиви Рэй Воэном. Он был знатоком, с умной головой на плечах. Он разбирался в том, что ему нравилось, и у него был действительно хороший вкус. Однажды он пришел и сказал: «Эй, приятель, у меня будет прослушивание в эту группу Metallica». Потом мы не виделись какое-то время, после чего он вернулся и такой говорит: «Я в группе, и это круто! Мы пишем альбом!» Тогда все только начиналось, и мне было приятно наблюдать за этим. Затем как-то позже они снова работали над другими записями; иногда он приносил песни, мы работали над ними, и он восклицал: «Как ты играешь это!» – потому что Джеймс [Хэтфилд] записывал аккордовые последовательности, которые до него никто не использовал. Понимал он, что сочиняет, или нет, было не так

важно; он писал очень мощную музыку. Но Кирка, который был солистом в группе, это поставило на новый путь. Когда он возвращался и смотрел соло Шенкера или Хендрикса, он говорил, что все-таки эти ребята не продвинулись на новую ступень, так кто же сможет быть его проводником? И я начал знакомить его с некоторыми необычными строями. И делал это очень естественным способом. Я показывал ему гамму, объяснял, что она происходит из нот аккордной последовательности и потом говорил: «Но правил здесь нет, и только ты решаешь, какой звуковой ряд ты будешь играть, и какие ноты из этой гаммы ты будешь подчеркивать. И что бы ты ни решил, это станет твоим стилем». Кирк был прекрасным примером человека, который мог посмотреть на то, что я делал, и сказать: «Я понимаю, откуда пришел Джо, но я знаю, что он хочет, чтобы я выбрал собственное направление». И он так и поступил, и теперь это звук, который мы знаем и любим, звук Metallica с отпечатком Кирка.

К моменту, когда Кирк уехал в Нью-Джерси, чтобы присоединиться к Metallica, он уже записал одно из трех демо вместе с Exodus и возлагал большие надежды на их будущее. «Я собрал Exodus в средней школе. В группе был только я и [барабанщик] Том Хантинг. Мы в основном просто собирались поиграть. Но однажды я сказал: «Эй, давай придумаем себе название» – и мы пошли в окружную библиотеку [в Ричмонде]. Я прошел по одному ряду и увидел книгу, на корешке которой было написано: «Exodus» Леона Уриса. Я ткнул в нее и сказал: «Вот наше название – Exodus!», и оно так и прицепилось. **С самого начала мы играли оригинальный материал. И хотя он был не очень хорош, мы все равно играли свои сочинения и горстку кавер-версий. Мы построили целую домашнюю гастрольную сеть, играя для друзей на вечеринках и у них в гостях. Иногда мы арендовали административные здания города, ставили сцену и продавали билеты на концерт**. В мои последние, кажется, шесть или восемь месяцев в группе что-то наконец начало происходить – мы играли в местах типа Old Waldorf и Keystone в Беркли. И мы получили этот шанс открывать концерт неизвестной тогда группы Metallica, которую мы впервые услышали за две недели до этого на демо-записи». Когда он впервые увидел Metallica, то сказал: «Я никогда не забуду этого. Я подумал про себя: «Эти ребята великолепны, но они могли быть еще лучше, если бы у них в команде был я». Я правда так подумал». И пять месяцев спустя я летел в Нью-Йорк, чтобы стать ее частью. «Марк Уитакер передал демо-запись Exodus Ларсу и Джеймсу, и они послушали его, и услышали, и подумали: ну хорошо, надо заполучить этого парня. И знаешь, мы никогда не

жалели об этом».

Сейчас Гэри Холт настаивает на том, что остальные ребята в Exodus восприняли новость спокойно. Но это случилось уже после того, как они осознали, что ничего с этим сделать не могут, а Гэри понял, что теперь группа буквально принадлежит ему. «Мы закатили большую вечеринку в честь Кирка. Мы кидались едой в его доме, потом пили в Old Waldorf, потом вырезали около пятидесяти изображений Кирка из совместных фотографий группы, разложили их везде, этих маленьких Кирков, как вспоминал об этом Пол [Балофф]. Я хочу сказать, конечно, для Кирка все сложилось самым лучшим образом, а я к тому моменту взялся за ум и начал писать песни. У меня уже было несколько наработок, которые вылились в [первый альбом Exodus] Bonded by Blood». Уходя, Кирк «как бы посадил меня на водительское сиденье, и я с удовольствием воспользовался возможностью. Я особо не переживал. Я подумал, что это мой шанс сформовать группу так, как я ее видел. Мы собрались с Томом, только мы вдвоем, и начали вытаскивать песни из всех тех риффов, которые у меня уже были». Холт признает, что суть заключалась в том, что «Metallica была в Нью-Йорке на пороге создания альбома, а это как раз то, что для нас было пока недоступно. За этим лакомым кусочком устремился [Кирк]». Кирк Хэмметт вылетел ночным красноглазым шаттлом из Сан-Франциско в Нью-Йорк и прибыл в дом Джонни и Марши спустя всего несколько часов, как Дэйва Мастейна проводили на автовокзал Greyhound. Хэмметт теперь вспоминает свой приход в Metallica как «достаточно ровный в этом плане… мы все еще были в начале карьеры как музыканты. И когда я присоединился к группе, мы все стали известными одновременно… Я буквально вошел и сел, а они сказали: «Хорошо, ты в команде, давай начнем». Однако нацеленные на то, чтобы не увязнуть в борьбе за лидерство на этот раз, **Ларс и Джеймс изложили свои условия просто и доступно – и этим взглядом Ларс поделится позже с читателями Rolling Stone: «Давай не будем морочить себе голову, мы с Джеймсом заправляем этим шоу. Мы с Джеймсом записываем. Мы с Джеймсом пишем песни». Кирк просто улыбнулся своей растаманской улыбкой и кивнул**. «У меня не было с этим никаких проблем. Было очевидно, что это группа Ларса и Джеймса». Тем не менее эта автократическая жесткость проявится в музыке сильнее, чем оно того требовало для успеха группы, поскольку железный хват Ларса и Джеймса с годами будет все сильнее сжимать их музыкальный путь. «Мы все еще принимаем серьезные решения вместе, – будет настаивать Кирк. – Но когда бы я ни пытался продвинуть собственную идею, я вынужден был

играть роль дипломата. Я должен был продать им эту идею». Клифф тем временем знал лучший способ, чем спор. Возможно, это и была группа Ларса и Джеймса, но они пришли к нему, а не наоборот. Как музыкант, Клифф знал, что он на голову выше своих юных товарищей по группе, но он также понимал политику группы лучше, чем все остальные. Пусть они говорят на публике, пусть делят бóльшую часть лавров за написание песен; он был достаточно уверен в своем таланте, в понимании того, кто он на самом деле, чтобы соперничать на этом уровне. Настоящие испытания придут вместе с первым альбомом, который был завершен, и группа могла двигаться вперед, в гастрольный тур, к написанию нового материала, к тому, чтобы стать настоящей группой – а Клифф Бертон был в самом ее эпицентре.

Джонни Z, который признает, что был «до смерти напуган» перспективой поиска достойной замены для Мастейна, и вспоминает, как спустился на первую репетицию группы с Кирком, «и он был просто неотразим. Он как будто выучил песни за одну ночь. Он просто пришел и такой – а давайте еще концерты поиграем». За волнительным дебютом в Showplace в Дувре, Нью-Джерси, в новом составе Ульрих – Хэтфилд – Бертон – Хэмметт, Metallica сразу попала в самую гущу событий с еще двумя концертами, идущими один за другим, в большом зале Paramount Theater на Статен-Айленд, где они открывали шоу Venom. Джонни говорит: «В Showplace я заметил, что Кирк мог бы задать жару, но он все время смотрел на свою гитару, потом останавливался, потом снова продолжал играть. И я ему сказал: «Слушай, Кирк, играй первую часть, но расслабься, дай себе волю и посмотри на публику, а когда закончишь первую часть, просто подними руки вверх». Он неохотно согласился и сделал это. Прямо на следующем шоу [с Venom] он поднял руки вверх, и публика зашлась: «Черт!» Это было круто!». Помимо этой «маленькой фишки» Джонни Z пришла в голову идея ставить музыку на выход группы на сцену: будоражащую память тему Эннио Морриконе из спагетти-вестерна Клинта Иствуда «Хороший, плохой, злой». Как говорит Джонни, она сработала на отлично «и до сих пор представляет группу. Мы с Маршей большие поклонники Морриконе, и я всегда думал, что под такое великолепное произведение должна выходить на сцену какая-нибудь классная метал-группа. Вот и все!»

Благодаря связям с подпольной метал-сценой Джонни удалось убедить независимый лейбл Neat в Великобритании дать достаточно денег, чтобы отправить Venom в США на несколько концертов под руководством Джонни, 22 и 24 апреля. Гитарист Venom Мантас (настоящее имя Джеф Данн) вспоминает, что

останавливался в доме Джонни и Марши в то же время, что и Metallica. «Мы были наверху, а они внизу, и там было настолько чертовски жарко, что мы просто не могли уснуть». Как и Metallica, Venom оказалась настоящим наказанием для семьи Зазула. «Помню, мы сломали их кухню однажды ночью, когда пытались там что-то приготовить, там все загорелось к чертовой матери!» Группы хорошо ладили. Джеймс Хэтфилд напился после первого шоу и упал, сжимая при этом бутылку водки и сильно поранив руку; ему даже потребовалось ехать в ближайшую больницу, где ему наложили шесть швов. **Данн вспоминает, как басист/вокалист Venom Кронос (настоящее имя Конрад Ларс) вырубился после первого концерта на одной кровати с Ларсом. «Напившись до потери пульса, они просто уснули, а утром проснулись вместе и началось: «Какого черта, блин!» Все просто попадали… Я слышал, как Ларс сходил с ума там внизу, и мой техник по туру сказал: «Я сейчас пойду туда и выбью из него всю дурь за минуту. Я хочу спать»**. Потом внезапно стало тихо, и я подумал, что он просто выключился там или что-то типа того». А на следующий день Venom пришли в магазинчик Джонни и Марши Rock ‘n’ Roll Heaven, чтобы раздать автографы. Данн вспоминал: «У меня до сих пор хранится оригинальный постер, на котором написано: «Встречайте лично: Venom в Rock ‘n’ Roll Heaven, и крошечная надпись внизу – Metallica».

Знаменитые шоу Venom, переходящие грани разумного, чуть не закончились серьезным происшествием. Данн вспоминал, как на первом концерте в Paramount «у нас были 24 чугунные банки диаметром примерно с кружку и восемь дюймов в высоту, которые стояли на краю сцены. Один парень насыпал в них порох и положил туда фитили. И затем, поскольку организация была отстойная, за полчаса до шоу другой парень прошел и такой: «Черт! Банки-бомбы!», – и наполнил их еще раз, не зная, что это уже сделал его товарищ!» Данн утверждал, что взрыв банок «был громче, чем сама группа. Одна из бомб – и я не приукрашиваю – застряла в стене. Этот придурок мог кого-нибудь убить. В деревянном покрытии сцены была дыра диаметром четыре фута. Как только никто не пострадал…» Хэтфилд пожал плечами: «В то время было много всяких небезопасных штук, но нам нравился этот фактор неожиданности и страха. Это добавляло шоу масштабности». Единственной слабой стороной Metallica по-прежнему оставался вокал. Чем ближе Джонни подводил их к записи первого альбома, тем более очевидной становилась проблема. Они решили снова попробовать убедить кого-нибудь присоединиться и взять на себя роль фронтмена, предоставив

Джеймсу возможность сосредоточиться на музыке. Марша предложила провести несколько прослушиваний, в то время как у Ларса были собственные мысли на этот счет. Билл Хейл утверждает, что Ларс предложил попробовать отыскать Джесса Кокса, оригинального вокалиста группы Tygers of Pan Tang, ставшей прародителем Новой волны, который покинул группу после дебютного альбома Wild Cat в 1980 году. И хотя такой сиплый голос мог бы хорошо вписаться в стиль группы, Ларс не знал, что певец уже отправился в одиночное плавание, недвусмысленно двигаясь к мейнстриму восьмидесятых, с его подплечниками, набрызганными прическами маллет и тому подобной атрибутикой. И несмотря на то что Кокс, вероятно, был «первым в списке», если верить Хейлу, следующим они обратились к человеку, который был намного ближе к дому – девятнадцатилетнему солисту другой команды из Лос-Анджелеса, – Armored Saint, по имени Джош Буш.

Ларс Ульрих открыто восхищался названием Armored Saint. Их пути еще не раз пересекутся, поскольку Ларс, попросту говоря, стал для них кем-то вроде героя. Однако тогда, в 1983 году, они с Джеймсом были бы очень рады заполучить их солиста – если бы он только согласился сдаться им. Но Буш сразу их отверг. «Они заставили Джонни звонить ему, – вспоминает Марша. – Но ему было неинтересно». У него была какая-то важная причина или тогда она такой казалась. Как отмечает Буш сейчас, это было в то время, когда Metallica еще не выпустила альбом, но уже создала «невероятную шумиху» вокруг себя; «они были не так уж далеко от Armored Saint. Это было вроде так: я не хочу в вашу группу, у меня есть своя, и там все мои друзья». Он признает, что «всегда, когда бы он ни рассказывал эту историю детям, они смотрели на меня и говорили: «Да ты с ума сошел!» «Никто не предвидел такого, но лицо группы могло в буквальном смысле измениться. И кто знает… может, я бы все испортил, – смеется он. – Я мог уничтожить метал!» **В действительности, добавляет Буш уже более серьезно, – «ключом к успеху Metallica, по моему мнению, была эта неожиданная роль Джеймса в качестве фронтмена. Его голос в ранней Metallica был таким простым. Но впоследствии он стал потрясающим рок-певцом. Знаешь, рифы были что надо, и музыка была зажигающая, и энергия, и атмосфера, но ключом ко всему был Джеймс, который от безысходности остался солистом и фронтменом**. Это то, что подняло группу на сто уровней вверх. Помню, как я сказал: «Вам, ребята, никто не нужен. Джеймс великолепен!» А не так: «Он недостаточно хорош, но может, кто-то еще подойдет». Джеймс становился собой. Марша Z говорит: «Джеймс никогда не хотел

быть на позиции фронтмена. Он хотел сделать шаг назад и остаться просто гитаристом. У него действительно не было такого желания – оказаться в центре внимания. Но… он сделал это. И как только это произошло, Джеймс стал собой. Думаю, его истинная сущность проявилась именно тогда, когда он занял эту позицию на постоянной основе. И как бы странно это ни звучало, она подарила ему другой голос».

В это время Джонни выселил группу из своего дома. «Это было чересчур». Все ниточки сошлись, когда они разорили мой мини-бар одной ночью, открыли бутылки шампанского, которые нам подарили на свадьбу. Джонни и Марша поговорили с Anthrax, еще одной неподписанной метал-командой, у которой была репетиционная студия в местечке под названием Music Building в Квинсе, где многие группы также ночевали. Джонни вспоминает: «Я сказал знаете что? Им надо репетировать, давайте возьмем все их оборудование и отвезем его туда. «Потому что мне надо как-то выгнать их из дома». Там не было свободных комнат, но Джонни быстро уболтал менеджера здания, чтобы тот разрешил Metallica делить репетиционную студию с Anthrax и жить в лофте на верхнем этаже. «Представь опустошенное здание, – говорит Джонни, – старые стулья, грязь и барахло повсюду в этом огромном помещении. Они расчистили себе немного места, чтобы можно было лечь и поспать. Это было на самом деле ужасно. Мы с Маршей даже не представляли. Мы слышали от них жалобы, жалобы, жалобы… Но я не особенно вслушивался, потому что у меня самого было уже достаточно претензий к ним. Мой дом был разорван на лоскуты. Каждую долбаную ночь приходили и уходили чуть ли не шестьдесят человек. Это было безумие». Несколько недель группа жила на «хлебе и воде». Кирк Хэмметт вспоминает, как он «нашел кусок коврика на земле и использовал его вместо матраса, на который и положил свой спальный мешок». Там не было горячей воды, и они принимали холодный душ: «Это было жестко». Иногда они просыпались рано утром с ужасного похмелья, проспав всего пару часов, от пронзительных звуков оперного певца, который прогонял свою репетиционную программу. Лидер Anthrax Скотт Ян вспоминает: «У них не было денег, им было некуда идти, и мы, как могли, пытались хоть чем-то им помочь. Мы приводили их к себе, чтобы они могли принять душ, отдали им холодильник и гриль-тостер, чтобы они могли подогреть хот-доги, которые они ели холодными. В общем, делали все возможное».

Наконец другой парень от Джонни по имени Метал-Джо согласился предоставить группе ночлег, который получил прозвище Fun House (Веселый дом). Вместе со своим лучшим

другом, Rockin' Рэем, Метал-Джо был одним из главных клиентов Rock 'n' Roll Heaven. Рэй «тратил всю зарплату на альбомы метал-групп. Он приносил домой по одиннадцать-двенадцать альбомов за раз. В тот вечер все пришли к нему домой – я бы сказал, человек сорок, – и они накурились и закатили сумасшедшую вечеринку. Метал-Джо оставил звуковую систему в доме Рэя. И мы просто взорвали это место так, что все реально втянулись в метал». Еще одним единомышленником из тех же кругов был Марк Мари, который появился в армейском шлеме времен Первой мировой войны с надписью «метал». «Там были разные группировки продавцов метала на северо-востоке. Я раздал каждой по пятьдесят билетов и сказал: «ну, продайте билеты на эти концерты». От таких ребят ваши родители просто убежали бы! Страшные, страшные люди». Но они никогда не подводили Джонни и не обманывали его. Они приходили к нему домой, приносили деньги, когда продавали все билеты. И в качестве поощрения «я давал им первый ряд. Они были там такие гордые, а все остальные были позади, понимаешь? **Мы играли концерт и знали имя каждого, кто пришел. У нас не было охраны. И в этом мире я жил с первого дня, и Рэй и Джо были его значительной частью, потому что они занимали умы группы, устраивали вечеринки, тусовались и сходили с ума**».

Теперь Джонни Z успешно принял должность менеджера группы Metallica от Марка Уитакера. «Я никогда раньше не руководил группой, – говорит он, – но это был тот еще адреналин». Уже через несколько недель он объявил, что создает собственную компанию CraZed Management, в которой Марша становится его партнером пятьдесят на пятьдесят. Через некоторое время они также возьмут на себя управление Anthrax и Raven. Хотя изначально «все было только ради Metallica. Все. Каждый день». Джонни добавляет: «Как будто кто-то бросил нам мяч, и мы бежали через все поле. И все пытались догнать нас, поверьте мне. А мы сделали тачдаун».

Главным приоритетом Джонни, как действующего менеджера, была запись альбома Metallica. Он смотрел намного выше, чем просто сделать кусок пластика, как на Metal Blade Брайана Слэгеля. Однако, несмотря на то что их концерты регулярно собирали толпы людей, в 1983 году в Америке не было крупных записывающих лейблов, заинтересованных в такой группе, как Metallica. Самым успешно продающимся альбомом того года был Thriller Майкла Джексона. Даже спустя шесть месяцев после релиза, в ноябре 1982 года, они все еще продавали более миллиона копий в месяц только в США, и он был еще на полпути к первому месту в чартах, на котором он продержится 37 недель

подряд 16 мая 1983 года на той же неделе Metallica начала записывать свой первый альбом, NBC транслировало Motown 25: Yesterday, Today, Forever – шоу, на котором Джексон впервые показал знаменитую «лунную походку» во время захватывающего выступления перед своими современниками с хитом Billie Jean. На следующий день вся страна говорила об этом. Фред Астер сам позвонил, чтобы лично поздравить двадцатипятилетнего певца. Thriller теперь был на пути к тому, чтобы стать самым продаваемым альбомом всех времен – достижение, которое помогло трансформировать судьбу американского звукозаписывающего бизнеса, хоть он и испытает второе падение через три года. До Thriller промышленная библия США Billboard докладывала, что поставки пластинок снизились почти на пятьдесят миллионов штук в период с 1980 по 1982 год. До Thriller американские звукозаписывающие компании резко сокращали персонал и резали бюджеты. Теперь пришла эра ультракоммерческого альбома-блокбастера. В 1984 году Columbia, которая выпустила Thriller, была одним из тех лейблов, которые посмеялись над Джонни Z, когда он принес им Metallica, и выпустила следующий альбом Брюса Спрингстина – Born in the U.S.A., потом они сделали то же самое с семью синглами, уже подготовленными к релизу, и все они попали в топ-десять чартов США. В это время их конкуренты из Warner Bros подготовили к релизу пять синглов со следующего альбома Принца, Purple Rain, а Mercury, которые видели, как третий альбом Def Leppard, Pyromania, был побит в 1983 году Thriller, были уверены в том, что группа добьется успеха со своим следующим альбомом Hysteria, из которого по меньшей мере семь синглов попали на радио США – и все они имели большой успех в чартах. В результате эти альбомы были проданы общим тиражом более десяти миллионов копий только в США, став самыми успешными в карьере каждого исполнителя.

Влияние Новой волны на мейнстрим в США было минимальным и едва ли заметным со стороны, за пределами того хардкорного и андеграундного интереса, из которого и возникла сама Metallica. Из горстки команд Новой волны, которые достигли берегов Америки к 1983 году, только Def Leppard имели значительный успех, и то благодаря тому, что Leppard были яркими и занимательными с их невероятно юными образами, вырезанными из той же рок-попсовой тряпки, что и у современников, таких как Duran Duran, а их музыка была вылеплена на студии «Маттом» Ланге, продакшн-гением, который подарил огромный успех в чартах группе AC/DC, The Cars и Boomtown Rats; дружелюбные на видео,

ориентированные на синглы, попсовые в роковой обертке. Даже Iron Maiden начала успешную карьеру в Америке (единственная команда из Новой волны) только благодаря замене своего оригинального коротко стриженного солиста-панка Пола Ди'Анно на более традиционно звучащего рок-вокалиста Брюса Дикинсона. Maiden, в отличие от Leppard, не полагались на успех мейнстримовой популярной музыки, но все-таки адаптировали свои листовые металлические риффы для более широкой публики, чем та, для которой они играли на заре своей карьеры в Великобритании. Действительно единственным заметным успехом Великобритании в тот период были только Judas Priest, которые, как и Maiden, принадлежали предыдущему поколению, и Whitesnake в 1987 году, последовавшие карьерному шаблону MTV, скопированному у группы Leppard практически слово в слово.

Единственной доморощенной рок-музыкой, которая продолжала продаваться как на американском радио, так и в Топ-10 альбомных рейтингов («горячей десятке»), был более легкий и «мелодичный рок», типичными представителями которого были Journey и REO Speedwagon. Хью Льюис и News, еще одна команда из Сан-Франциско в формате «мягкого рока», которая стала номер один в 1983 году со своим альбомом Sports, как позже признался Льюис, только после «ожесточенной схватки» с боссами их записывающей компании Chrysalis, которые на самом деле пытались заставить Льюиса изменить свой стиль исполнения или передать обязанности солиста группы совершенно другому певцу. «Они буквально сказали мне: «Такой глубокий голос больше не ставят на американском радио», – сказал он мне в 1984 году. К счастью для будущего News, Льюис был упрямым жителем Нью-Йорка, которого закалили годы «хождения по замкнутому кругу», и он был достаточно несговорчив, чтобы проигнорировать такой «совет». А Metallica повезло, что Джонни Z был выкован из того же твердого нью-йоркского сплава, и также не обращал внимания на то, что рекомендовали ему сделать с Metallica владельцы лейблов – забыть о ней.

«Мы сходили ко всем, – говорит Джонни, – несколько больших имен в A&R в США отказали Metallica. Я говорю о Columbia, об Arista, о большинстве лейблов. Единственным местом, где мы встретили хоть какое-то понимание метала и взаимодействие, была Elektra и парень по имени Майкл Алаго, который там работал. Мы приходили к Майклу Алаго и постоянно говорили ему о Metallica и Raven». Молодой фанат рока из Бруклина, он только что получил работу охотника за талантами,

и, в конце концов, Алаго был в достаточной степени убежден разговорами Джонни Z о Metallica, чтобы сделать видео. **Но не раньше чем группа почувствует себя брошенной, почувствует, что единственный способ продвинуться – это бросить клич всему миру и записать альбом самостоятельно, без поддержки какой-либо записывающей компании, в дерзкой попытке использовать его в качестве приманки для более крупной сделки. «Это была не просто смелость, – говорит Джонни. – Нужно быть сумасшедшим, чтобы решиться на что-то подобное. Мы как будто выполняли миссию**. И она заключалась в том, чтобы сделать из этой группы группу с мировым именем, ни черта не представляя, как это сделать».

5. Длинноволосые панки

Я был бездомным, спал у друзей на полу или на диване, носил всю свою жизнь в пластиковых пакетах: себя и переносную детскую печатную машинку. Хавьер был хорошим парнем, у него было место в Ноттинг-Хилл. Единственной загвоздкой было то, что надо было пить много виски и бурбона – всегда Maker's Mark, Crown Royal, Old Grandad, никогда Jack Daniel's, потому что он называл его «слишком туристским», и слушать Molly Hatchet. Это означало играть вместе с Molly Hatchet на ракетках для сквоша, с помощью которых мы упорно изображали гитары, трясли волосами, выступали для благодарных миллионов, как правило, около двух часов ночи. Боже, у него, должно быть, были очень терпеливые соседи, потому что, когда мы собирались вместе и давали концерт, это было громче, чем в аду. Он зажигал свечи, снова наполнял бокалы, врубал No Guts… No Glory, передавал мне ракетку для сквоша, и мы начинали…

Но однажды вечером он отошел от правил.

– Эй, послушай-ка вот это, – ухмыльнулся он, пряча от меня обложку альбома, которую я не узнал.

Хотя я не узнавал большинство обложек в его коллекции, но сразу было понятно, что это что-то другое, определенно новое, потому что он не мог дождаться, когда поставит его мне. Он даже не стал доставать ракетки. Он хотел, чтобы я его послушал. Уставший за неделю, проведенную на полу в какой-то открытой всем ветрам норе на вокзале Кингс-Кросс, и благодарный, что в этот вечер не придется петь за ужин, я плюхнулся на диван и приготовился слушать. Мне не пришлось долго ждать.

Музыка плавно переходила в какофонию взрывающих гитар и барабанов, похожая скорее на кульминационный финал альбома, а не на его начало. Потом группа нашла точку опоры и понеслась, а я разразился смехом. Это была самая быстрая, самая забавная вещь, которую я слышал со времен первого альбома Damned, а он, в свою очередь, был самой быстрой и самой забавной вещью, которую я слышал за всю свою жизнь. Это было ВОСХИТИТЕЛЬНО! И не потому, что она была глубокой или серьезной, а потому, что она была чертовски быстрой и классной. Я предположил, что это была какая-то панк-команда, но когда я попросил взглянуть на обложку альбома, стало сразу же очевидно, что это были совсем не панки. На самом деле они выглядели как горстка фанатов Iron Maiden или Motorhead, которые пошли на молодежную дискотеку, взбодрившись анадином и сидром. Потом я заметил название –

Metallica и начал смеяться еще больше. Только X мог найти метал-группу под названием Metallica!

Начался следующий трек.

– Вот он! – заорал он мне в ухо.

И конечно, мы вскочили на ноги, и в ход пошли ракетки для сквоша. Внезапно это стало еще более невероятным. Гитары! Бог мой, они звучали как машины! Как будто они уходили в занос и разбивались, а затем разворачивались в самый последний момент, оставляя гигантское облако из горящей резины. И это продолжалось и продолжалось. Как долго? Чертовски долго, вот как! А потом неожиданно началось это изгибающееся гитарное соло. Вау, это был самый настоящий метал. Затем опять рифы, и я даже не знаю, что мы слушали. Это было так громко, мощно, крайне бесцеремонно, я будто был под кайфом.

Когда он, наконец, оставил меня на диване, бутылка Old Granddad была пуста, а голова все еще гудела.

– Они будут очень знамениты, – повторял он снова и снова.

Я ни на секунду не поверил ему; может, они и были классными, этакие молодые Godzilla, но это не значило, что кто-то, кроме таких лунатиков, как мы с Хавьером, когда-нибудь их купит. Но эта мысль сразу улетучилась. На следующий день я проснулся с ужасным похмельем…

Освободившись из чертова исправительного дома и все еще стараясь быть паинькой, Джонни Z снова творил свою неустанную магию от имени Metallica, и ему каким-то образом удалось найти студию для записи их первого альбома. Работая по наводке Джо Ди Майо, чья группа Manowar только что там записалась, Джонни быстро уговорил Пола Курсио, владельца Music America Studios около Рочестера к северу от Нью-Йорка, на план рассрочки платежей. «Я тратил деньги, предназначенные для ипотеки, – говорит Джонни сейчас, – а не инвестиционные накопления». Группа должна была работать быстро, «достаточно быстро для альбома стоимостью восемь тысяч долларов». В действительности его цена дойдет почти до $15 000, оставив семью Зазула на грани банкротства.

Частью сделки было условие, что Курсио будет записывать сессии совместно с Джонни, выступающим в качестве исполнительного продюсера. Читай: «Я был в студии бóльшую часть времени. Если мне что-то не нравилось, это меняли». Позже группа пожалуется, что их не допускали до пульта. Но Джонни было не до шуток. «Они могли подумать, что я был одержим идеей все контролировать. Понятия не имею, какие у группы были мысли по поводу меня, потому что я действительно был

странным персонажем. Ну просто долбаным чудилой. Должно быть таким я и был!» Альбом был записан меньше чем за три недели, и бóльшая часть недовольства группы была адресована продюсеру. Хэтфилд вспоминал: «Наш так называемый продюсер сидел там и вычеркивал наши песни в своей записной книжке, говоря: «Хорошо, мы можем пойти сегодня в клуб, как только закончим запись. Кофе готов?» У нас сразу же возникло негативное представление о нем как о продюсере». Джеймс пожаловался Джонни: «Я еще не вложил всю свою тяжесть и мощь». Джонни приводит в качестве яркого примера трек The Four Horsemen – обновленную группой версию Mechanix Мастейна. Вернее, он поет, и его голос меняется от слабых тикающих аккордов к полноценным ударам сильных аккордов Хэтфилда, которым в итоге удалось попасть на запись. Джонни говорит, что Курсио, работавший в начале 70-х с Doobie Brothers и Santana, пришел в ярость, потому что он думал, что Кирк Хэмметт был одним из сыновей Сантаны. Поэтому он сделал весь альбом в такой манере, как будто группа играет ритм-треки на фоне блестящего гитарного исполнения Хэмметта. Джонни был вынужден усадить его на стул и все объяснить. «Тогда Джеймс вступил и сделал песни более тяжелыми, и Пол [Курсио] снова остался недоволен мной». Насколько Джонни это представлял себе: «Первое, что мы должны были поймать, – это энергетику No Life ‘til Leather. Она отражала мощь и силу группы. Альбом не мог звучать как жестяная банка. Он должен быть раскатом грома».

Джонни получил, что хотел. **И хотя им еще придется подождать следующего альбома, чтобы запечатлеть весь шторм полномасштабного выступления, первый альбом Metallica, который они решили назвать Metal Up Your Ass** (**это название Ларс хранил еще с тех времен, когда они с Брайаном, Бобом, Патриком и другими ребятами разъезжали по округе в поисках импортных записей Новой волны**), **будет иметь ни на что не похожее звучание, когда увидит свет летом 1983 года**. Все десять треков пришли из живых сет-листов и как таковые представляли собой музыкальный манифест; самодостаточный, самоидентичный, замкнутый на самом себе. С первой обновленной версии Hit the Lights теперь без мощного интро, но с переполненным эхо вокалом Хэтфилда – до ра-та-та последнего прощального трека Metal Militia, дополненного эффектом марширующих солдат, это был звук молодых ребят, заявляющих о себе миру с крыши, меняющих его по своему образу и подобию и делающих это с высокомерием прыщавого подростка и неуверенным заиканием, ступая нетвердой походкой, которая может быть только у такой юной и нахальной команды. С точки

зрения продюсерской работы все номера, ранее собранные на кассетах, таких как No Life ‘til Leather, и живых записях, появляются в виде улучшенных версий, вдобавок к партиям Бертона и Хэмметта, явно сигнализируют о более продвинутом мелодическом направлении, которое на самом деле немного замедляет один или два номера, но добавляет веса к качающим отбойным ритмам.

В начале Джонни Z считал The Mechanix выдающимся треком No Life. И безусловно, это еще и самый впечатляющий момент альбома, пусть даже и представленный в измененной, намного улучшенной форме с новым названием The Four Horsemen. Рон МакГоуни всегда считал оригинальный текст Мастейна «нелепым». Остальные были не так откровенны (до того, как Мастейн не пропал с горизонта), а потом Хэтфилд полностью переписал его. Ушла вызывающая смущение двусмысленность Дэйва – «заставлял мой вал вращаться… заставлял мои поршни раздуваться… заставлял мои подшипники плавиться от жара…», и пришли мрачные размышления Хэтфилда, смешанные с образами, как, например: «умирающий с того дня, как родился» и строками, еще более отсылающими к самому себе «всадники… которые приближаются, на кожаных конях они едут…». С точки зрения музыки, в то время как кричащий основной риф по-прежнему был во многом заимствован у Detroit Rock City группы Kiss, он также стал самым длинным, самым сложным отрезком альбома, полным удивляющих единичных мотивов, и, следовательно, стал композиционным прародителем сложного и прогрессивного материала, благодаря которому Metallica станет известна в восьмидесятых. **Поданная в гораздо более медленном темпе, чем ее играл Мастейн, она также позволила группе показать себя в наилучшем свете: приводящий в восторг бас Бертона, поддерживающий волнообразные рифы с классически оформленной восходящей аккордной последовательностью, которая в конечном итоге дает дорогу намного более заниженному гитарному соло Хэмметта, чем тот безумный пулеметный обстрел, который любил Мастейн**. Это крайне амбициозный номер для группы, которая еще искала свой студийный стиль, как если бы они привинтили друг к другу отдельные живые части уже мертвых песен и получили такого Франкенштейна: одна часть демонстрировала быстрый метал, другая – способности Бертона и Клиффа представлять более текстурный подход. Аналогично треки Phantom Lord (еще один из четырех треков, соавтором которого был Мастейн) и No Remorse (один из четырех треков, который приписывают только Хэтфилду и Ульриху, а риф был

частично заимствован у Hocus Pocus группы Focus) демонстрировали, что у Metallica было нечто большее, чем просто «гром», как выражался Джонни Z. У них была еще и горбатая молния, и взлеты и падения, и луна и звезды – и полный новый музыкальный горизонт, который внезапно открылся взгляду.

Другим важным козырем, однако, был один из самых коротких треков – Whiplash. Вдохновленный дикими выходками одного парня по имени Рэй Берч, самого большого поклонника Metallica из Сан-Франциско, который уже неоднократно отличился на их концертах в Заливе, практически отправив себя в нокаут (отсюда навеянная Берчем надпись на обороте обложки: «Тряси головой, даже если она не трясется»), Whiplash, как видно из названия, ударял в яростном темпе, звуча как нечто среднее между Ace of Spades лучших времен Motorhead и чем-то еще более быстрым с первого альбома Damned. Каждый трек на Metal Up Your Ass изобиловал энергией, но Whiplash действительно звучал как начало чего-то нового; он был заносчивым, как самый сырой британский панк, и таким же быстроногим, как ранние Van Halen с их пулеметным темпом. На альбоме есть и другие блистательно стремительные треки, такие как Motorbreath – с его простым четырехаккордным куплетом и припевом с остановкой, – причисляемый исключительно Хэтфилду, который будет угождать толпе еще много лет, – но если кто-то захочет вычислить тот самый момент, когда трэш-метал явился в этот мир, рыча и плюясь, то это, бесспорно, Whiplash. И не в последнюю очередь благодаря своему пророческому припеву: «Адреналин течет по венам/круша все вокруг/действуя как маньяк/в припадке…».

Единственным слабым треком на альбоме, практически неизбежно, был самый очевидно коммерческий Jump in the Fire – немного тошнотворный старомодный хеви-метал-нонсенс, авторство которого делят Хэтфилд, Ульрих и Мастейн, но на самом деле взявший за основу одну из первых песен, написанных Мастейном в подростковом возрасте. Пресыщенный кричащими припевами и скучно переданными попытками сделать яркий рифф, Jump in the Fire вызывал чисто механическое вздрагивание, которое могло происходить от любых закрепившихся в чартах Лос-Анджелеса глэм-метал-команд, которых Metallica открыто обещала презирать. Надо отдать им должное, позже они признались в этом – Ларс в шутку предположил, что в действительности это была непродуманная попытка Metallica подражать британскому хиту Iron Maiden 1982 года под названием Run to the Hills – но не ранее чем выпустят собственный британский сингл, и что важно – их первый хит. Таким же прямолинейным, но намного более успешным был трек

Seek and Destroy – он также станет краеугольным камнем живых выступлений Metallica на многие годы вперед, и публика будет сама петь простой припев, состоящий из одной строки: «Искать… найти и уничтожить!» Она даст возможность порычать толпе, подбадриваемой самим Джеймсом.

Остальные моменты, где альбом был неубедительным, как бы это ни было неловко, были заслугой отцов – основателей группы. Бертон и Хэмметт блистали. И это несмотря на то, что Кирк воспроизвел гитарные риффы, брейки и соло, которые были задуманы кем-то другим (факт, из-за которого Мастейн будет злорадствовать еще много лет); а Клифф представил собственный более тонкий и непосредственный инструментальный трек (Anesthesia) Pulling Teeth, захватывающий авангардным сплавом классических триад с эффектами «вау-вау» педали и чистого дисторшна, приземленный довольно низкими барабанами Ларса, и основанный на записи концертного соло Бертона, небрежно подложенной студийным инженером Крисом Бубачем. Вокал Хэтфилда, однако, был еще удручающе недоразвит и находился где-то между хриплым, стучащим в грудь визжанием Judas Priest или Iron Maiden и более богатым, более пугающим и колючим звуком, который он разовьет к следующим релизам. Барабаны Ларса, записанные в большом танцевальном зале на втором этаже, комично разбросаны по всей музыке, с бесконечно наползающими крещендо, они звучат как работа любителя-энтузиаста, который не знает, где нужно остановиться.

«Первый альбом, – как позже Хэтфилд признался Rolling Stone, – был просто тем, что мы знали – мотай головой, найди и уничтожь, напейся, разломай все к черту». Несмотря на то что многие из ранних демо-версий песен звучали, как встреча Motorhead с Diamond Head, готовый альбом, похоже, скорее тяготел к классическому изяществу ранних Iron Maiden или Black Sabbath. На этом этапе своей истории первый альбом Metallica был не только и не столько о музыке. Его главным достижением было то, что он нашел новое место – чувство, ранее считавшееся несовместимым, и все же странным образом захватывающим, теперь оно было здесь – слияние панка и хеви-метала во что-то на удивление далеко идущее под названием трэш. Альбом вернул доверие тяжелому року, как жанру музыки, который стал источником для тех культурных невежд, которые остались за бортом после прихода панка.

Но сначала Джонни и Марша Z должны были найти возможность выпустить альбом. Уже не надеясь на сделку с записывающей компанией, имея на руках готовый альбом и группу, все еще живущую на полу у Метал-Джо, в то время как

законченные пленки лежали в коробке в углу их гостиной, Джонни и Марша приняли самое безрассудное решение: издать альбом самостоятельно. Джонни говорит: «**Я подумал, если мы можем купить пластинки у дистрибьютора, как мы покупаем их в музыкальном магазине, то мы могли бы и продать им запись, чтобы они ее распространили в магазинах. Мы не знали, что ни один дистрибьютор не захочет даже обсуждать это. Мы просто сделали это**». Он смеется и затем добавляет: «Возможно, мы могли бы обратиться к кому-то вроде Metal Blade или Shrapnel на Западном побережье, но этот материал был таким новым по своему звучанию, что я не знал, захочет ли его кто-то еще, понимаешь? Я был таким парнем, который не понимал, хорошая у него идея или дурацкая, и был только один способ проверить это».

Джонни и Марша сначала решили назвать лейбл Vigilante, но затем передумали, после того как Клифф Бертон предложил более удачное – Megaforce (название дешевого скай-фай приключенческого экшн-фильма, который вышел в США прошлым летом). Рекламный слоган: «Когда сила была с ними, НИ У КОГО не было шанса!» В качестве девиза это, безусловно, подходило. На самом же деле это означало, что семье Зазула придется брать вторую ипотеку на свой дом. «Некоторые из тех дней были самыми худшими в моей жизни, – будет вспоминать Джонни позже. – Моя шея была в петле». Но благодаря тому, что Anthrax, Raven, а теперь и Manowar (которого бросил лейбл Liberty, поддерживаемый EMI) стучались к ним в дверь, обещая подписаться на их новый потенциальный лейбл, Джонни и Марша энергично взялись за дело. Их вдохновил Ларс, который предложил следовать примеру Motorhead: записи Motorhead согласно официальной версии были выпущены на маленьком независимом британском лейбле Bronze Records, а распространялись под эгидой Polydor Records, как часть их конгломерата Polygram.

Основанная в Лондоне в 1971 году, компания Bronze принадлежала Гэрри Брону, который впоследствии станет известен благодаря работе над альбомами для групп тяжелого рока эпохи Uriah Heep, Juicy Lucy и Colosseum. Когда закончилась сделка Heep с Vertigo, Брон убедил их построить независимый лейбл, включающий полный цикл от производства до дистрибьюции их записей через Island Records Криса Блэквелла, который впоследствии станет одним из самых успешных в Великобритании. Более поздние релизы проходили через EMI, и к середине восьмидесятых они провели свой список через Polydor (который теперь включал тяжеловесов Новой волны (Motorhead,

Girlschool), панков The Damned and рок-гигантов начала семидесятых (Hawkwind, Heep). Джонни принял предложение Ларса достаточно серьезно, чтобы пригласить Джерри Брона в США, с мыслью о том, что Bronze сможет выложить альбом Metallica в Великобритании и Европе, в то время как Джонни организует собственный лейбл для работы с американскими распространителями. Такое тоже могло произойти. Джонни говорит: «[Они] предлагали мне деньги, чтобы я убрался с дороги… После этого мы с Маршей поговорили с Ларсом и решили, а почему мы не можем просто сделать это?»

В США Megaforce нашел союзника в лице Relativity, которые согласились распространять альбом Metallica. Одновременно в Британии только что созданный независимый лейбл Music for Nations аналогичным образом подписал контракт на выпуск альбома. С этого момента, как говорит Джонни, они с Маршей «занимались всем: записью, продакшном, графическим дизайном, который также сделали мы». Все еще намереваясь назвать альбом Metal up Your Ass, группа предложила свою идею оформления обложки: руку, поднимающуюся из туалетного бачка и держащую мачете. Джонни не возражал до тех пор, пока не вмешались приведенные в ужас торговые агенты Relativity. Тогда ему пришлось объяснять, что он ничего не имел против, но дистрибьюторы сказали, что считают «коммерческим суицидом» выпуск альбома с названием Metal up Your Ass, не говоря уже об откровенно оскорбительной обложке. Джонни вспоминает: «В те времена все было очень жестко. Тогда не было ярлыков на альбомах [извещающих родителей], но этот вопрос морали стоял всегда. Уолмарт или любой другой оптовый торговец супермаркетов никогда бы не связался с такой записью». Возмущенный одной мыслью о том, что придется уступить, чтобы удовлетворить музыкальные магазины, Клифф зарычал на Джонни: «Убить их всех! Убить их всех!» – Джонни смеется, когда вспоминает этот инцидент. «Клифф реально свихнулся, но Ларс продолжал: «Убить их всех… А это хорошее название». И я подхватил: «Это отличное название!» Ну и как вы знаете, альбом так и назвали Kill ‘Em All («Убить их всех»). В конечный вариант обложки взяли другую идею Джонни, которой, как он говорит, команда «была очень довольна» и которая была простой и грубой, как и название альбома: кузнецкий молот, лежащий в луже крови, и тень тянущейся за ним руки. И, несмотря на то что этот образ был едва ли менее противоречивым, чем оригинальный мачете, поднимающийся из унитаза, такой дизайн обложки (который до сих пор можно видеть на футболках) заставлял американских ритейлеров чувствовать себя спокойнее. **На обороте обложки**

был изображен простой горизонтальный портрет группы, каждый член которой делал все от него зависящее, чтобы выглядеть внушительно, хоти они все равно выглядят невероятно юными, даже Ларс, несмотря на попытку отрастить немного волос на лице.

Официальный релиз Kill 'Em All в Америке 25 июля 1983 года не стал хитом, но этого никто и не ждал. Тот факт, что он добрался до номера 120 в рейтинге 200 лучших альбомов по версии Billboard, уже рассматривался участниками Megaforce как повод для праздника. Если бы кто-то осмелился предположить тогда, что альбом Джонни Z будет продан в количестве более трех миллионов копий только в США, «я бы подумал, что это человек еще более чокнутый, чем я». Недостаток влияния Megaforce с лихвой компенсировался свободой, которая позволила Metallica выковать свою идентичность – в музыкальном и репутационном плане. Как Ларс мне позже скажет: «Поначалу у нас было очень отдаленное представление о деловой стороне вещей. Мы прочно стояли на своей земле, держась на том, что мы играем, как выглядим, как себя представляем. Или как мы себя не представляем… Мы просто делали то, что делали. Дело в том, что тогда, когда мы начинали, в Америке не было ни одного по-настоящему независимого лейбла. И чтобы заполучить контракт на запись в 1983 году, ты должен был представлять действительно правильную комбинацию элементов». Но мы сказали: «К черту!» – и просто начали упорно работать над собственным материалом, и нам это невероятно нравилось. И тогда внезапно появился независимый лейбл, а у нас была запись, и огромное количество людей начало покупать ее, просто потому, что ничего подобного [с музыкальной точки зрения] в Америке раньше не было». **Тот факт, что изначально мы были отвергнуты крупными лейблами, сработал в пользу группы. В 1983 году он говорит: «Философия [крупной] записывающей компании в Америке была такой: дадим публике выбор между A, B или C, но на этом меню закончится; и мы решим, что группы вроде Metallica в этом меню не будет, потому что их не удастся продать. Поэтому люди привыкли слушать хард-рок Styx или REO Speedway или еще кого-то. А потом появилась эта группа Metallica, и они подумали: «Вау, откуда взялась эта фигня**? **Как получилось, что мы раньше их не слышали**?» Потому что записывающие компании никогда не верили в то, что подобная музыка может действительно продаваться. Итак, мы начинаем продавать чертову тучу записей, да к тому же тексты Джеймса отличаются от всего этого банального дерьма, которое изливают старые метал-группы, и

люди это замечают».

Однако первый прием был очень противоречивый. За исключением Kerrang! вся господствующая музыкальная пресса в США и Великобритании по большей части проигнорировала альбом. А вот фанатские метал-журналы, которые поддерживали группу с самого первого дня, буквально взорвались. Пересматриваю статью в Kerrang! где Малкольм Доум написал: «Kill 'Em All задает новый стандарт. Metallica знает всего две скорости: быстрая и полностью размытая». Главный фанатский метал-журнал Великобритании, Metal Forces, выбрал Kill 'Em All альбомом года, а Metallica – группой года. В Америке Боб Налбандян как всегда первым подвел итог своего обзора альбома в The Head-banger словами: «Metallica может быть ответом Америки на Motorhead» – высшая похвала, на которую Ларс Ульрих и Джеймс Хэтфилд могли только надеяться в 1983 году.

Был только один досадно неизбежный, несогласный голос, и он принадлежал Дэйву Мастейну. Через несколько месяцев после выхода альбома в интервью Бобу Налбандяну по поводу своей новой группы Megadeth Мастейн не смог удержаться от возможности возмутиться ужасными недостатками Kill 'Em All. «Я просто не могу представить, что будет делать Metallica, когда у них закончатся мои риффы, – презрительно усмехнулся он и добавил: – Я уже однажды врезал Джеймсу по челюсти, а Ларс и собственной тени боится». После его замены «Кирк был мистер «да»… «Да, Ларс, я буду играть партию Дэйва». «Да, Джеймс, я это сыграю». И добавляя оскорбление к досаде, он утверждал: «Я написал бóльшую часть песен на этом долбаном альбоме! Я написал четыре, Джеймс – три и Хью Таннер – две!» Он настаивал на том, что «Джеймс играл весь ритм на альбоме, а Клифф написал все партии Кирка, и это демонстрирует то, какие у них большие проблемы с этим «новым гитарным богом».

Это было началом преимущественно односторонней словесной войны между Мастейном и Metallica, которая будет продолжаться в различных форматах до настоящего дня. От бесконечных колкостей в прессе о том, как «Кирк Хэмметт содрал каждый соло-брейк, который он играл на записи No Life 'Til Leather», до ехидных комментариев гитаристу Jane's Addiction Дэйву Наварро в 2008 году: «Мне он вообще не нравится, потому что он заполучил мою работу, но я поимел его девчонку перед тем, как ушел. Как тебе это, Кирк?» Однако если между Мастейном и Хэмметтом и была какая-то ревность, то не со стороны нового гитариста Metallica, это уж точно. Как отмечает Дэвид Эллефсон, компаньон и самое близкое доверенное лицо Мастейна, любое «копирование» Кирком Хэмметтом

оригинальных гитарных линий на Kill ‘Em All было намеренным: «В определенной степени Кирк наложил собственную печать на [Kill ‘Em All], но такая музыка – это не случайное соло поверх блюзового рифа из трех аккордов. Соло являлось частью композиции, каждая частичка которой была решающей, как слова куплетов и припевов. И это то, что мы любим в музыке. Это разница между тем, когда я пошел на Van Halen, и они были как небрежная группа с вечеринок, и на Iron Maiden, и они играли каждое соло ноту в ноту. Как фанат, я цеплялся за каждую ноту… Я хотел слышать ее точь-в-точь как на записи». Кирк, придерживающийся шаблона No Life, был точно тем, кто нужен. «Я всегда смотрел на это так: они старались отдать Дэйву должное за все то, что он принес в группу. Они использовали его песни, но они признавали его заслугу. Они платили ему за это. Когда мы ехали по улицам Лос-Анджелеса и кто-то кричал: «Metallica!», это не означало: «Да пошел ты!» для Дэйва. Это было: «Чувак, ты был частью чертовой Metallica!»

Несмотря на то что серьезная музыкальная пресса в значительной степени проигнорировала первый альбом Metallica, в конце 1983 года его уже начали воспринимать как поворотный момент в истории рока. Он показал, что рок далек от того, чтобы быть мертвым – как британская пресса времен пост-панка трубила, начиная с того дня, как солист Sex Pistols Джонни Роттен заявил, что уснул, пока смотрел Led Zeppelin, называя их динозаврами, в то время как панк и метал имели намного больше общего, чем это ранее признавали. Вы могли слышать музыкальных предшественников на стыке жанров, когда в разговор вступила Metallica, с их обшитыми железом рифами и прямолинейным вокалом первых альбомов Stooges и Pistols, и скоростных ритмов, и громыхающих барабанов ранних записей Motorhead и Теда Ньюджента. Не то чтобы Metallica осознавала те радикальные сдвиги, за которые их скоро будут превозносить. «Мы думали, что бы мы ни делали, найдутся люди, которые будут относиться к альбому с сомнением, потому что он был таким необычным для того времени», – сказал Кирк Хэмметт. Если непосвященным казалось, что треки пролетают как в тумане, то это было так, как было, настаивал Джеймс Хэтфилд: «**Мы продолжали практиковаться, песни становились быстрее и быстрее, и энергия крепла». Вживую песни «всегда были быстрее» из-за всего этого «алкоголя и фриков, которые дурачились около тебя, это было просто волнение**».

Однако осознанно или нет, в новом звуке, которому Metallica положила начало, просто играя быстрее, чтобы порадовать фриков, которые приходили на их концерты, было нечто намного

большее. Помимо скорости, определяющей особенностью трэша были яростные нисходящие удары Джеймса Хэтфилда медиатором (даунстрок) по ритм-гитаре. До этого рок-гитаристы предпочитали давать аккордам звенеть и резонировать. Почти все, за исключением, пожалуй, Джонни Рамона, чья несгибаемая преданность специфичному звукоизвлечению подарила Ramones их уникальный неискушенный звук. Хэтфилд в своем стремлении сделать игру не просто жестче, быстрее, но и чтобы она резонировала менее вычурным образом, разработал то, что писатель и гитарист Джоэл Макайвер охарактеризует как «стаккато, приглушенное ладонью». Джеймс Хэтфилд был тем, кто, по его словам, продвигал этот стиль, который сейчас в рок-кругах считается обязательным. Макайвер назвал «суперплотные нисходящие удары Хэтфилда… с ладонью, сложенной пригоршней вокруг бриджа для идеально упругого звука» ключевым элементом в квинтэссенции звучания Metallica и, стало быть, трэш-метала. Как утверждает Макайвер, Хэтфилд был родоначальником техники, которая сделала звук метала «не резким или грубым, или сексуальным, а звуком будущего. Апокалипсис наступил, и его правой рукой был прыщавый подросток с другой, неправильной стороны Лос-Анджелеса».

Практически сразу возникло целое новое поколение рок и метал-групп, которые пытались подражать заряженному звуку Metallica и обездоленному внешнему виду ее членов, начиная с возросшей скорости и интенсивности новой музыки, которую уже называли трэшем, и в особенности песочно-сухой манере игры даунстроками Хэтфилда, которые невольно стали его фирменной подписью. **Дэйв Мастейн, изначально знаменитый своими яростными соло (и колкими комментариями насчет Metallica), был достаточно прагматичен и использовал ритмические хитрости Хэтфилда в своей группе Megadeth, точно так же поступили Керри Кинг из Slayer и Скотт Ян из Anthrax. Эти три группы вместе с Metallica скоро стали известны как Большая четверка трэша, а выпуск Kill 'Em All предоставил им всем стартовую площадку, в особенности когда специализированная метал-пресса, возглавляемая Kerrang! за которой быстро последовали фанатские журналы, которые уже поддерживали Metallica, прониклись этой идеей**. Как и в случае в Новой волной британского хеви-метала, трэш внезапно стал подаваться как самостоятельное процветающее направление, которое возникло из ниоткуда за одну ночь. Или как Ларс Ульрих в шутку выставляет это сейчас: «Из разума Хавьера Расселла!»

Сын кинорежиссера Кена Расселла, Хавьер, был английским

подростком, обучавшимся в государственной школе, который влюбился в жанр тяжелого рока, и в особенности в Lynyrd Skynyrd, так же как все его друзья в The Clash и The Jam. Работая в качестве независимого редактора фильмов, в конце семидесятых, в качестве хобби он начал писать для Sounds. По большей части это были обзоры иностранных хеви-метал записей из Европы и Америки. Подбадриваемый заместителем редактора журнала и изобретателем Новой волны, а также оригинальным редактором Kerrang! Джеффом Бартоном, в начале восьмидесятых Расселл стал первым журналистом, который даст имени Metallica серьезное освещение в медиаресурсах Британии, известных своей искушенностью. «Хавьер был парнем из офиса Kerrang! который действительно продвигал дело Metallica, – говорит сейчас Бартон. – Он неустанно болтал про них, до той поры, пока ты не думал – о, боже, я дам ему раздел на две страницы, только чтобы он заткнулся. Прорыв Metallica состоялся на сто процентов благодаря Хавьеру и его ранним репортажам».

Расселл не был блестящим писателем, но был большим энтузиастом метала и одержимым коллекционером, таким же как Ларс и его приятели-ботаники из Калифорнии. Когда в 1982 году он был в Сан-Франциско на каникулах, он узнал, что Motley Crue (новая группа из Лос-Анджелеса, о которой он слышал, но никогда не видел вживую) собирались выступить в Concorde Pavilion, и пошел туда просто из любопытства. На концерте его представили Рону Кинтана, который вручил ему копию кассеты No Life ‘Til Leather, и Хавьер про нее забыл («Люди все время подсовывают тебе на концертах кассеты групп, о которых ты никогда не слышал»). На следующее утро он вставил ее в свой Walkman, «не ожидая ничего особенного». И был шокирован. «Наушники просто засвистели!» Он дослушал до второго трека The Mechanix, прежде чем нажал на стоп и перезвонил Рону. «Я сказал: «Где играет эта чертова группа?» Он сказал: «Они будут играть в понедельник» один из регулярных вечерних концертов метал-понедельников в Old Waldorf. «Я пошел, и там была Metallica, Laaz Rockit и еще одна команда, и я был просто поражен». В то время Мастейн и МакГоуни все еще были в группе, но она уже тогда была «просто невероятной». Можно было видеть противостояние Хэтфилда и Мастейна. Они как будто оба пытались быть в центре внимания. Они выглядели как два брата, которые не ладят друг с другом. Хотя Мастейн был более энергичным. Но по нему также было видно, что он под кайфом».

Представленный Роном Ларсу после концерта, «я сразу поладил с ними, и мы остались на связи». Стащив футболку Metal up Your Ass на выходе, Хавьер вернулся в Британию «и

немедленно начал рассказывать о них всем в Kerrang!. Я писал материал «metal up your arse» и сказал Джеффу: «К 1991 году эта группа станет крупнейшей в мире». И несмотря на то что Бертону и Хэмметту еще предстояло присоединиться к команде, уже тогда дело было не только в скорости, как утверждает Расселл: «Что я заметил, когда впервые увидел их, так это то, что, несмотря на быстрый темп, ты все равно чувствуешь мелодию. Они определенно звучали по-европейски, хотя и с американским уклоном». **За исключением Venom, это была «самая экстремальная форма метала, которую я только слышал в жизни, но более качественная. Ничего не имею против Venom, мне они даже нравятся. Но если сравнивать их с Metallica, то это как слушать бетономешалку. У Metallica всегда было больше мелодии, больше песни**».

В то время как многие, несомненно, согласятся с таким видением, было бы неправильно отбрасывать ту огромную роль, которую Venom сыграл в создании фундамента для того, что впоследствии быстро стало трэшем. К выпуску Kill ‘Em All Metallica группа, основанная в Ньюкасле, уже записала три абсолютно подрывающих основы альбома на независимом лейбле Neat: Welcome to Hell (1981), Black Metal (1982) и At War with Satan (1983). Они не только оставили некоторые музыкальные отпечатки для Metallica, но и вдохновили приписываемый им жанр блэк-метала, из которого в следующие три десятилетия вышло несколько заметных групп. Все началось еще в восьмидесятых в Скандинавии с Mercyful Fate и Bathory и в девяностых с британских Cradle of Filth, которые утверждали, что были настоящими оккультистами, а также жутких Burzum из Норвегии, которые подняли на новый ужасающий уровень все коронные номера блэк-метала, включая сжигание церквей, употребление человеческой крови и даже убийство в случае с фронтменом Burzum (графом в Гришнаком, настоящим именем которого было Кристиан Викернес), которого 1993 году посадили на двадцать один год за убийство Эйстейта ‘Евронимуса’ Ошета из конкурирующей норвежской блэк-метал группы Mayhem. Metallica никогда не ассоциировали себя с музыкой «рок как дьявол», в отличие от Venom, но именно крайняя решительность Venom поднять метал-музыку на новый, гораздо более экстремальный уровень позволила Metallica увидеть, что можно сделать, имея достаточно кровожадных амбиций. Когда собрались участники Venom, говорил фронтмен Кронос в 2009 году, они представлялись «длинноволосыми панками, потому что это было единственное, с чем мы могли ассоциировать [свою музыку]. Но потом мы начали задумываться над терминами наподобие «пауэр-

метал» и тогда стали называть то, что делали трэш-метал, спид-метал, дэт-метал, блэк-метал. Но на самом деле привязался только блэк-метал». Venom, как сказал Кронос, был про то, «чтобы пойти туда, куда ни одна группа еще не ходила». Так же как и книги или фильмы, «музыка должна отличаться по своей тематике». «В то время, – продолжал он, – не было правил, что мы должны были писать», и эти слова не раз отзовутся эхом в последующие годы в высказываниях Ларса Ульриха и Джеймса Хэтфилда.

Несмотря на то что в Whiplash были такие строки припева: «адреналин течет по венам/ты крушишь все вокруг», даже Ларс Ульрих не может сказать, кто первым употребил термин «трэш-метал», описывая музыку Metallica. «Спроси Хавьера», – смеется он. Я так и сделал, но даже он отвечает неясно на этот вопрос: «Думаю, это был я». Но если Расселл не изобрел его, то определенно он был тем, кто сделал больше всех остальных для популяризации термина «трэш-метал». «Я сказал [себе]: «Как бы ты определил эту музыку?» И подумал: «Ну, она звучит как-то трэшево». Даже если я этого не сказал им, я это написал. Некоторые люди называли его спид-метал, но в тот период Metallica не всегда была быстрой, и этот термин не совсем подходил».

Спид-метал определенно сработал бы как точное определение другого близкого конкурента Metallica, претендующего на лидирующую роль в трэш-метале – Slayer, группу из Хантингтон-Бич, того же серф-пригорода, где Metallica нашла Дэйва Мастейна, и образовавшаяся в том же 1982 году. Под руководством вокалиста/басиста Тома Арайа и ведущего гитариста Керри Кинга, дополненного вторым ведущим гитаристом Джеффом Ханнеманом и пугающе талантливым джазовым барабанщиком по имени Дэйв Ломбардо, Slayer, первоначально известные как Dragonslayer в честь фантастического фильма 1981 года, начиналась как метал-группа меча и магии в стиле Iron Maiden. Как и Metallica, они проявляли неизменный интерес к Новой волне британского хеви-метала, но только до тех пор, пока Metallica не выступила на открытии концерта Saxon в Whisky летом 1982 год; тогда они сократили свое название до Slayer и переориентировали свою музыку на более оригинальный, более быстрый и мощный звук, построенный вокруг кричащих атональных ведущих гитар Кинга и Ханнемана, монументальных барабанов Ломбардо и вокала Арайя, который, в отличие от Хэтфилда того периода, уже полностью сформировал свой голос медведя гризли. Имея больше общего с Venom, они культивировали «сатанинский» образ, включающий пентаграммы,

грим, шипы и перевернутые кресты. В то время как Хэмметт доводил до совершенства технику, которой обучил его Джо Сатриани, Ханнеман сравнивал звук своей гитары с визгом «убитой свиньи». Лирические темы Slayer также приобрели более темный оттенок, чем у Metallica, включая любимчиков сцены, поднимающих волосы дыбом, с такими названиями, как Evil Has No Boundaries («У зла нет границ»), The Anti-Christ («Антихрист») и Black Magic («Черная магия»). В 1983 году, когда Metallica работала над Kill 'Em All, Slayer получил приглашение от Брайана Слэгеля, который был впечатлен их выступлением, открывавшим концерт группы Bitch в Woodstock Club, поучаствовать в сборнике Metal Massacre III. Трек Aggressive Perfector привел к заключению полномасштабной сделки с лейблом Слэгеля – Metal Blade. Аналогичным образом Anthrax, которые были приятелями с Metallica во времена Джонни и Марши в Нью-Джерси, также должны быть благодарны группе за ту радикальную перемену направления, которая вынесла их на передний план приближающегося феномена трэша. «Anthrax всегда хотели просто быть Metallica», – говорит Марша Z, которая занялась их менеджментом вместе с Джонни. Группа была основана в 1981 году гитаристом Скоттом Яном (со школьным прозвищем Скотт «Не» Ян) и еще одним невероятно талантливым барабанщиком по имени Чарли Бенанте, а также басистом Дэном Лилкером, ведущим гитаристом Грегом Уоллсом и вокалистом Нилом Турбином. Их дебютный альбом Fistful of Metal был записан через несколько недель после Kill 'Em All, появившись на улицах и будучи выпущенным на том же молодом лейбле Megaforce Марши и Джонни в январе 1984 года. Но это было непростым сравнением, несмотря на то что он содержал классику прото-трэша в своем веселом апоплексическом кавере песни Элиса Купера I'm Eighteen. Оно было таким, пока Турбин, Уоллс и Лилкер не покинули группу (Лилкер уйдет в другую команду трэш-фетишистов – Nuclear Assault) и не были заменены солистом Джоуи Белладонной, бывшим гастрольным бас-техником Франко Белло, и гитаристом Дэном Шпицем, записавшими впечатляющий мини-альбом Armed and Dangerous и создавшими свой собственный экстравагантный стиль, менее ориентированный на подражание ужасам и более близкий тематике комиксов и культуре скейтборда, которая вырастет вокруг жанра. К этому моменту «мы действительно почувствовали себя частью целого, – сказал Ян. – Эту энергию можно было пощупать».

Группа Дэйва Мастейна, Megadeth, «выпорхнула последней из клетки» американского трэша начала 80-х; тем не менее она пользуется не меньшим, а иногда даже большим почтением, чем

ее современники, хотя бы потому, что ее создатель был также одним из основателей Metallica. «Честно говоря, я просто хотел обойти Metallica в метале», – скажет Мастейн в интервью Бобу Налбандяну в 2004 году для сайта Shockwaves (версии XXI века его фанатского журнала The Headbanger). Это было типичное для Мастейна бездумное замечание, которое содержало крупицу правды. Но если Megadeth и была организована Мастейном для реванша над людьми, которые, как он считал, его предали, то вскоре благодаря Дэйву она выросла во что-то более значимое. Megadeth станет неоспоримым доказательством Мастейна, что в Metallica он не просто помог обновить звук и музыкальное направление; это бесспорная и потрясающая демонстрация собственного уникального таланта, не только как гитариста (а Дэйв до сих пор считает себя одним из лучших), но и автора песен, певца, лидера группы, идеолога, звезды. Или как Дэйв утверждал несколько лет спустя: «К черту демократию. Демократия не работает в группе. Мне нужна была собственная группа, чтобы писать такую музыку, которую я хочу слушать, без компромиссов с кем бы то ни было еще».

Его новые песни отражали новое название группы: постапокалиптические, мудрые, а поначалу циничные и окрашенные горькой радостью. Дэвид Эллефсон описывает, как он сидел на диване в квартире Мастейна, когда они познакомились, и смотрел, как он «играет эти невероятно цельные ритм-партии. Я хочу сказать, они были как целые пласты рока. Дэйв определенно не был типичным длинноволосым виртуозным гитаристом». Две песни, которые Мастейн набросал для него в ранний период – Devil's Island и Set the World Afire, – позже станут неотъемлемыми номерами первых концертов Megadeth, хотя последняя песня будет записана только на третьем альбоме. «Это были монстры, – говорит Эллефсон. – Они просто бросались на тебя. Я думал, эй, у этого парня совсем другое в голове. Это не было похоже ни на одну «волосатую» группу, существовавшую в 1983 году».

Первый альбом Megadeth, Killing is My Business… and Business is Good был выпущен только в 1985 году, намного позже, чем у Metallica, Slayer, Anthrax и других команд, которые к тому времени уже оставили свой след. Но он стоил потерянного времени, поскольку объединил скорость и ярость трэша, на которые Metallica и Slayer установили золотой стандарт, с техническим мастерством, на которое не посягала никакая другая команда – ни та, корни которой уходили глубже в традиционные формы хеви-метала, сыгранного на хорошем уровне, ни та, что до сих пор была в плену идей Black Sabbath/Venom относительно

того, каким должен быть (блэк) метал. Некоторые усмотрели влияние джаза в водовороте Megadeth, другие придумали термин «технический трэш» для обозначения различий. Но что бы ни говорили Дэйву Мастейну, его группа звучала отлично от того, чем их называли, по мнению самого фронтмена. Тем не менее Megadeth не существовала в вакууме и, более того, была специально создана, чтобы узурпировать не только Metallica, но и любую другую трэш-группу, которая появится в промежуточные годы после ухода Мастейна, хотя соперничество с Metallica всегда было первостепенным в видении Дэйва.

«Наш первоначальный материал был медленнее, – вспоминает Эллефсон. – Песни наподобие The Skull Beneath the Skin и Devil's Island были в среднем темпе, [но] я помню, что фанаты из Залива писали Дэйву письма с просьбой: «Чувак, надеюсь твоя музыка быстрее, чем у Metallica». Боб Налбандян говорит: «Это был серьезный вопрос, кто мог играть быстрее. Все трэш-группы соревновались за звание самых быстрых». Когда в своем обзоре Kill 'Em All в The Headbanger Налбандян заявил Metallica «как самую быструю и тяжелую команду в США», он вспоминает, как Slayer сразу же стали скупать в журнале рекламу, утверждая, что «они – самые быстрые и тяжелые из ВСЕХ метал-групп США!» В результате, как сказал Эллефсон: «Я помню, как на следующий день мы пришли на репетицию, и все песни [новой Megadeth] стали быстрыми метал-песнями. Для нас это произошло за одну ночь. Удивительно, как эти фанаты, писавшие письма группам, подогрели всю эту суету и в немалой степени, возможно, изменили нашу судьбу. Если бы музыка просто осталась медленной и в среднем темпе, в ней не было бы этой свирепости и яростной природы, которая разовьется впоследствии». И даже несмотря на то, что трэш в его первоначальном воплощении, как и панк, и Новая волна, которые были до него, станет относительно краткосрочным феноменом, его влияние будет чувствоваться в районе Залива десятилетиями. Типичными представителями следующего поколения станут Machine Head, также из северной Калифорнии, которые записали свой первый альбом Burn My Eyes только в 1994 году. Вокалисту Роббу Флинну было пятнадцать, когда выпустили Kill 'Em All; он жил во Фремонте, приблизительно в пятидесяти милях от Сан-Франциско, и открывал для себя такие группы «как Metallica» благодаря малоизвестному радио колледжа под названием Rampage Radio. Для подростка Флинна трэш означал группы типа «Exodus, Metallica, Slayer. Ни одна из них не была популярной в то время… друг просто приносил их кассеты в школу. А еще Also, Discharge, Poison Idea: все группы из панк-рока и хардкор-метала.

Мы были такие, черт, да это офигительно, чувак! Помню однажды, когда я чуть ли не впервые серьезно напился и взял Kill ‘Em All, мы ходили с восьмидюймовым кассетным проигрывателем и одной колонкой и просто взрывали из нее Whiplash… мы были просто вне себя».

Роббу Флинну и его приятелям казалось, что между новыми трэш-командами и метал-группами прошлого не существовало никакой ощутимой связи: «У него не было никакой истории». Никто за пределами узкого круга школьных друзей никогда не слышал о нем. «**Когда мы организовали группу и играли на вечеринках на заднем дворе кавер-версии A Lesson in Violence [Exodus] или Fight Fire with Fire [Metallica], все эти двадцати– и двадцатиоднолетние парни просто не понимали этого! Они такие: «Чуваки, вы играете дерьмо. Давайте лучше чертовых Zeppelin**!» Потом пришел Death Angel, и даже более молодые группы района Залива, чем Metallica, чьи ранние демо были сделаны Кирком Хэмметтом, «были для нас чем-то потрясающим. Вау, эти ребята делают чертов трэш и играют это дерьмо просто убийственно. Они просто офигительные!» Всех, кто пришел позже, можно легко проследить до Большой четверки, хотя: «Когда Exodus начали становиться тяжелее, мы думали классно, Exodus будет похож на Metallica, и это классно. С Possessed мы были такие, о, они пытаются звучать как Slayer, они клевые».

Из-за небольшого количества записей ранняя трэш-сцена процветала только благодаря торговле кассетами и, что более важно, живым выступлениям. Как и в случае с музыкой, публика разделилась довольно равномерно между хардкор-панками и длинноволосыми металлистами. В Лос-Анджелесе промоутеры и владельцы клубов были откровенно сбиты с толку новой сценой, которая появлялась из таких трэшеров, как Megadeth и Slayer, которых втискивали в панк-рок-списки. В Заливе, где признавались пересечения музыкальных направлений, группы часто сами настаивали на том, чтобы играть вместе. В результате это приводило к хаосу с прыжками панков, перенесенными на новый, более жестокий уровень благодаря краудсерфингу металлистов и рождению того, что позже назовут «мошпитом» перед сценой. Робб Флинн вспоминает: «**Ты выходил из моша, такой, я сломал нос, я сломал чертову руку, выходил с вывихнутой челюстью. Просто из-за стейдж-дайвинга или толкания». И ты не говорил: «Ох, мне больно». Ты выходил: «Черт! Это боевое ранение!» Это было чертовски брутально**. Существует своего рода миф о трэше, что это было такое дружеское жестокое веселье, но это не так. В нем был элемент опасности, и это было настоящее насилие. Ходить туда было

совсем небезопасно». Флинн вспоминает один очень яркий случай во время концерта Exodus в Ruthie's Inn. «Этот чувак принес кость от коровьей ноги и зашел в мош; он бегал там, этот огромный тип, и просто избивал людей костью. Или люди ставили стулья у сцены, разбегались от задней стены Ruthie's, прыгали со стула и катапультировались на сцену, чтобы стащить оттуда гитариста. Стащить чертова солиста. И это считалось выражением преданности, как будто сказать: мы любим вас, парни, вы крутые. Эти чуваки брали бутылку пива, разбивали ее о стол, снимали футболки и вскрывали себе грудь, истекая долбаной кровью, такие: «Да!» А ты смотрел на все это и думал: «Офигеть!»

В этом отношении Metallica не могла претендовать на ведущую роль. Эта честь, если она таковой была, принадлежала бывшей группе Кирка Хэмметта Exodus. Как вспоминает гитарист Гэри Холт: «Когда мы играли наше первое шоу вместе с Metallica [в 1982 году], там было еще довольно много драчливой публики. Но как только ушел Кирк, и [вокалист] Пол Балофф вступил на сцену, мы с ним начали ковать Exodus согласно нашему собственному видению, которое заключалось в простой грубости и жестокости. И публика ответила соответственно. И когда открылся небезызвестный Ruthie's Inn, концерты стали по-настоящему безумными. Плюс к нам на шоу приходило много ребят – поклонников панк-рока. Определенно наша группа не была той поворотной точкой, но есть один момент, за который, думаю, Exodus заслуживает большей благодарности – к нам первым пришла смешанная публика [панков и металлистов]». Люди прыгали с колонок, «делая полное сальто на триста шестьдесят градусов, и мы всячески к этому подстрекали». Группа Exodus также была одной из первых, кто поощрял стэйдж-дайвинг (ныряние со сцены): «Это дерьмо стало просто безумным».

Как и во всех других музыкальных стилях, наркотики также играли свою роль. «Все были на спидах, вот в чем дело», – говорит Робб Флинн. «Мы называли это «крэнк». И мы все были на нем. Сядь там и прими крэнка, а потом иди и сделай самые сумасшедшие вещи, которые сможешь придумать, самые безумные прыжки». Для фанатов это было то, что надо. У музыкальных групп выбор был намного шире. К спидам и крэнку добавились марихуана, психоделики, а кто-то мог себе позволить и кокс. У Дэйва Мастейна и Дэвида Эллефсона в меню в конечном итоге будет преобладать героин. «Мы вместе спускались в ад», – говорит Эллефсон. Другие, такие как Джеймс Хэтфилд и Скотт Ян из Anthrax, полностью отвергали наркотики в пользу не менее губительного для здоровья алкоголя. «Я знаю, что наши британские коллеги много пили, – говорил Ларс, – но в какой-то

момент казалось, что мы пили еще больше. Не знаю почему, может, потому что выпивка была больше скрепой европейской культуры, поэтому не казалась чем-то важным или что-то вроде того. Но все эти трэш-лагеря в 81, 82, 83-м годах в Америке, там повсюду были бутылки водки, и с этого все и пошло, понимаешь, о чем я? – засмеялся он. – Смирнофф и черт знает что еще…».

Трэш-публика также соединится со скейтборд-сценой Лос-Анджелеса. Это был аспект возникшей культуры, который прошел фильтр ведущих команд, таких как Metallica, которая имела одного такого представителя в лице Джеймса Хэтфилда (который к 1985 году начал брать скейтборд с собой в тур и катался на нем за кулисами во время шоу) с корнями из Лос-Анджелеса, которые поистине отражали эту сцену, и что больше озадачивает – Anthrax из Нью-Йорка. У Anthrax параллельный интерес к скейт-сцене пришел на самом деле вместе с музыкой и одеждой, в особенности со вторым. Anthrax стали первой известной трэш-командой, которая отказалась от черных обтягивающих джинсов Metallica и Slayer в пользу мешковатых шорт и перевернутых бейсболок, которые они позаимствовали у менее известных, но несоразмерно влиятельных групп, таких как Suicidal Tendencies – первого поколения панк-металлистов с участием будущего басиста Metallica Роба Трухильо. Робб Флинн: «Для нас Suicidal Tendencies была большей скейт-группой. Они были из Лос-Анджелеса, то есть происходили из оригинальной скейт-культуры, и мы об этом знали. Когда я начал ходить на концерты Suicidal Tendencies, я заметил, что эти течения пересекаются. Ты мог видеть чуваков из преступных банд с длинноволосыми трэш-металлистами и затем фанатов панк-рока и телочек – всех под одной крышей».

Все так называемые трэш-группы Большой четверки в какой-то момент записывали панк-каверы. Anthrax сделал God Save the Queen на первом альбоме 1985 года – Armed and Dangerous; Megadeth сделали Anarchy in the UK (с гитаристом Sex Pistols Стивом Джонсом, приглашенным в качестве гостя) на альбоме So Far, So Good… So What! 1988 года; Slayer в конце концов выпустили целый альбом кавер-версий на панк-материал под названием Undisputed Attitude; а Metallica на протяжении своей карьеры периодически записывала кавер-версии песен с The Misfits, Anti-Nowhere League, Killing Joke и другими. «Я мог бы соотнести себя с текстами панка, – пожал плечами Хэтфилд. – Они скорее говорили обо мне, чем «Посмотрите, как я еду на лошади с большим мечом в руке», что было типичным фэнтези-отстоем из хеви-метала».

Определенно стиль трэша в одежде, если его можно так

назвать, имел намного больше общего с панком: прямые брюки, воротничок откинут наверх, наглухо застегнутый, очень скромный образ из секонд-хенда, в противовес традиционному металу с его шипованными браслетами и обтягивающими штанами. Metallica все чаще брала пример с Клиффа Бертона, чей изъеденный молью кардиган и джинсы клеш уже стали торговой маркой, и к 1983 году уже не выделялась из толпы в каком-нибудь студенческом баре. Джон Буш из Armored Saint говорит: «Metallica были одними из первых, кто сказал, что выходит на сцену в том же, в чем ходит и за ее пределами, и для того времени это было освежающе, потому что все были помешаны на имидже и на том, что люди носили. Иногда я думаю, что зрительный образ хеви-метала был самым худшим его аспектом. Это единственное, что не дает хеви-металу достичь определенной степени целостности. И у панка в этом смысле было всегда немного больше полноты, чем у хеви-метала из-за этого имиджа. Это одно из тех изменений Metallica, которое было очень важным».

Комиксы – другая неизменная страсть Бертона и Хэмметта – стали вторым символом трэша. Сначала они были материалом для чтения и иногда вдохновением для текстов, а затем стали поворотной точкой к тому, чтобы убрать с обложек альбомов тематику меча и магии, избитые клише, представленные у каждой металлической группы от Scorpions до Whitesnake, и переосмыслить комиксы 2000 AD середины 1980-х годов. Здесь, как и в скейтбординге, Anthrax быстро поднялись на борт модного течения или, по крайней мере, сошли со своей дороги, чтобы сообщить о своем новом интересе; Скотт Йен заявлял в интервью, что читал по семьдесят пять новых комиксов в неделю, специализируясь на «старом материале Marvel и всем, что делали Фрэнк Миллер и Алан Мур». Помимо этого барабанщик Anthrax Чарли Бенанте был талантливым художником, который создал рисунки на внутренней обложке альбома 1985 года Spreading the Disease, а затем имитировал оригинальные изображения судьи Дредда из 2000 AD для сингла 1987 года I Am the Law.

Конечно, сейчас легко собрать кусочки в понятный и различимый рисунок. Тем не менее Ларс Ульрих настаивал на том, что никакого четкого проекта не было, даже говоря об этом спустя четверть века. Трэш просто был «тем, что волшебным образом случилось. О нем никто не думал, его никак не планировали и не изобретали. У меня нет долбаного ответа для других, но, на мой взгляд, с музыкальной точки зрения трэш стал американизированной версией того, что Британия переживала в

79-м, 80-м и 81-м годах с Iron Maiden и Saxon, и Samson, и Girlschool, а затем на их волне с Diamond Heads, Angel Witches, Savages и так далее. В некоторой степени Motorhead выплыли с внешних рубежей этого стиля, несмотря на то что Motorhead, конечно, в действительности не были группой Новой волны, они были тесно с ней связаны. И затем можно даже сказать, что Judas Priests и Scorpions были старшими братьями или чем-то вроде того». Он добавляет: «Никто не знал, что с этим будет дальше. Scorpions и Judas Priest, Iron Maiden и AC/DC были по-прежнему большими группами [в 1983 году]. Это был совершенно другой уровень. Мы взяли по частице от каждой из этих групп. Затем добавили американский х-фактор, чем бы он ни был, и получили трэш». Он продолжал: «Я хочу сказать, если посадить рядом [Anthrax, Megadeth, Slayer] или еще кого-либо… Это все один и тот же продуктовый ряд, они пришли из одних мест. Когда мы познакомились со Slayer, они играли кавер-версии Deep Purple. Когда я впервые встретил Дэйва Мастейна, группа, в которой он играл, была… совсем иной историей. Ребята из Anthrax – другой. Я хочу сказать, все очень увлекались Judas Priest и тому подобным материалом. [Но] мы все садились и обменивались записями Diamond Head и нашими записями Motorhead, и внезапно показались Venom со своим Welcome to Hell, и это было – черт возьми! И потом еще Mercyful Fate! Ты понимаешь, о чем я? Трэш появился из всего этого». По словам Ларса, решающим фундаментальным элементом для оригинальной трэш-сцены было то, что он «американский. Трэш-метал, по крайней мере поначалу, имел географический аспект, который люди, как правило, не упоминают».

Джефф Бартон соглашается. «С первого дня было очевидно, что весь этот трэш взорвет сцену в ближайшие годы. Но мы также на раннем этап видели в Kerrang! что он связан с Заливом Сан-Франциско, с Западным побережьем. Немного позже появились группы типа Anthrax из Нью-Йорка и ближе к нам в Великобритании – такие как Onslaught или Xentrix. Но те, кого мы сейчас называем Большой четверкой, все были американцами». Поскольку Хавьер Расселл был адвокатом Metallica в Kerrang! Бартон признает, что намеренно ухватился за Slayer, делая обзор их второго релиза на Metal Blade, мини-альбоме 1984 года Haunting the Chapel. «Трэш был чем-то, что мы хорошо понимали в Kerrang! и пытались раскрутить. Он был чем-то, что мы изобретали, откровенно поддерживали и очень рано поднимали на борт модного движения, так сказать. И не только Metallica и Slayer, но и Anthrax с Megadeth, и Possessed с Death Angel. Весь жанр трэш-метала мы находили действительно волнующим, и мы

чувствовали, что должны за него ухватиться».

Как только в июле вышел Kill ‘Em All, Джонни Z повез Metallica в первый тур через все Соединенные Штаты, вместе с Raven. Тур, названный Kill ‘Em All for One (альбом Raven назывался All for One), включал тридцать один трек и начинался в Нью-Брансуике 27 июля, а заканчивался 3 сентября в их родной берлоге, в Stone, Сан-Франциско. По пути они посетили многие города, в которых группа еще не бывала: Бостон, Балтимор, Чикаго, Милуоки, двигаясь вниз через Арканзас, Техас и, наконец, через север Калифорнии. К тому времени, как они вернулись в Stone, Metallica представляла собой совсем другое коммерческое предложение, чем шесть месяцев назад, когда они играли в том же месте. Кирк Хэмметт был не единственным бенефициаром ухода Мастейна. Билл Хейл говорит, что застал их шоу: «**У Дэйва была харизма. Когда его уволили, Джеймс был вынужден перенять её. Потому что Дэйв отвечал за все общение на сцене. «Идите к черту, бла-бла-бла… вот наша следующая песня»». Когда Дэйва не стало**, «**Джеймс был вынужден сделать большой шаг вперед, и ему действительно пришлось поработать над всем своим образом**».

Не до конца убежденный в долгосрочности своей роли в качестве фронтмена группы, но закаленный десятью неделями безостановочного тура, Хэтфилд стал увереннее после выхода первого альбома. Взяв на сцену свое выражение лица «держись от меня подальше, придурок», он научился прятаться за этой маской во время тура, манипулировать публикой так, чтобы она видела только то, что он хотел. Он стал жестче, копируя бесстрашное поведение Мастейна (который матерился на зрителей), почти осмеливаясь назвать все это блефом: «Когда я был ребенком, устрашение было моей верной защитой от сближения с людьми и разговоров с ними и нежеланием выражать свои страхи и слабости. Поэтому когда я пришел в Metallica, эта непроницаемая статуя фронтмена, этот фактор устрашения начал расцветать, и он был прекрасным оборонительным оружием. С его помощью я мог держать людей на расстоянии, и не излагать то, что мне было на самом деле необходимо».

Тур также включал первые шоу на открытом воздухе. Ларс: «Это были мы с [Raven], дом на колесах и грузовик с оборудованием и матрасами. Мы спали поочередно в доме на колесах и грузовике. Когда добрались до Арканзаса, наш менеджер договорился с каким-то дельцом сделать шесть концертов в этой местности, в городах, о которых никто даже не слышал. Мы там были добрую неделю. Там были поле, сцена, мы, Raven и человек двадцать ребят. Мы еще никогда не испытывали

на себе такого лета: с насекомыми, температурой сто двадцать градусов (по Фаренгейту) и лагерем без кондиционера. Хорошее было время…». Первый концерт в Арканзасе проходил в местечке с удивительным названием Bald Knob Amphitheater – Болд-Ноб (Лысый холм). Джеймс сохранил этот постер: «Это забавное название. Амфитеатр был ни чем иным, как гигантской площадью с большим цементным блоком. Но к шести они всё организовали: еду, выпивку, сэндвичи с сомом».

Пока на концертах публика сходила с ума по трэшу, группа проходила музыкальное обучение. Ларс сказал мне: «Самой большой музыкальной новинкой в Америке лета 1983 года был альбом Synchronicity группы The Police. Мы все обожали эту запись. Мы слушали ее каждый день, пока ехали в туре через всю страну с Kill 'Em All в своем трейлере. Мы также слушали Питера Гэбриэла. В общем, там было столько вещей… отличных, я имею в виду, Death Penalty группы Witchfinder General, но мы послушали его дважды и теперь начали слушать что-то еще. И для нас музыкальный горизонт очень быстро стал расширяться, и там, очевидно, были вещи, которые нас вдохновляли, которые мы хотели попробовать и связать с собой, и исследовать». Теперь, когда Клифф Бертон был ответственен за развлечения в машине, пути назад не было. «Когда пришли Клифф и Кирк, для нас начался новый этап музыкального обучения, с новыми уровнями вдохновения. Я хочу сказать, что, конечно, знал, кто такие ZZ Top, но никогда их реально не слушал. А Клифф сидел и врубал долбаных ZZ Top, он врубал Yes. Клифф был тем, кто принес нам The Misfits, понимаешь, о чем я? Это был целый новый мир музыкального материала, который находился за пределами моего радара. И внезапно я понял, что мне, черт возьми, нравятся Angel Witch, и я буду играть мои записи Diamond Head до победного конца, понимаешь… Я помню, как Клифф сидел и слушал 90125-ю запись [Yes] и говорил: «Вот это действительно хорошо».

В те редкие ночи, когда группа бронировала маленький мотель, Джеймс и Ларс останавливались в одной комнате, а Клифф и Кирк – в другой. Следовательно, даже тогда разграничение членов группы по иерархии было отнюдь не условным, оно было установлено и строго поддерживалось. Но у этого была и положительная сторона: «Мы с Клиффом были соседями по комнате, – пояснил мне позже Кирк Хэмметт, – и в первые несколько лет мы буквально жили в карманах друг у друга. Я хочу сказать, мы были очень близки». Поздно вечером после концерта «я доставал свою гитару, и он доставал свою, потому что он не очень часто играл на басу за пределами сцены, ему нравилась гитара. И мы просто импровизировали. Мы играли

все подряд. Мы слушали музыку друг друга. У нас были схожие интересы. **Он увлекался фильмами ужасов и Г. Ф. Лавкрафтом, так же как и я. Он принимал кислоту и говорил мне: «Эй, приятель, я только что принял кислоту, не говори ребятам ни при каких обстоятельствах». А я отвечал ему: «Конечно, чувак. Никому ни слова». Он знал, что мне это не нравилось, но его это не волновало». Выступал ли Клифф под кайфом на сцене**? «**О да, конечно, и очень часто. Грибы, кислота – вся эта тема**. Но ты также должен понять, что на эмоциональном уровне Клифф был старше… Не сильно старше, но старше, и в этом была большая разница. Я имею в виду, что мы все на него равнялись, потому что у него было больше жизненного опыта. Он был тем, кто излучал больше всего уверенности, понимаешь, но он также был самым человечным парнем, с правильным чувством морали и этики. Там, где мы были готовы резать и жечь, найти и уничтожить, он делал шаг назад, задумывался и только потом резал и жег, находил и уничтожал. Это был парень, который садился и слушал Eagles и Velvet Underground. Он подсадил нас на R.E.M, на Creedence [Clearwater Revival]. Ему также нравились Lynyrd Skynyrd, и это по-прежнему хорошая вещь. Клифф Бертон во многом опережал свое время».

В конце тура был небольшой перерыв, достаточный лишь для того, чтобы подготовить больше дат выступлений от одного до другого побережья до Рождества, и на этот раз они должны были выступать одни. Но они не будут дожидаться Рождества, чтобы начать праздновать. «Мы пили изо дня в день и едва ли делали передышку, – вспоминал позже Кирк в интервью Playboy. – Люди вокруг нас падали как мухи, но мы держались. Наша репутация начала нас обгонять. Я не помню тур 1983 года, мы начинали пить в три или четыре часа дня». Джеймс: «Мы крушили гримерки, просто потому что так было надо. Потом ты получил счет и говорил: «О! Я не знал, что Пит Таунсхенд заплатил за эту лампу!» Возвращаешься из тура, и у тебя нет денег. Ты купил мебель для кучи промоутеров».

Теперь они даже собирали поклонниц на своих шоу. «Девчонки всегда были, – возражал Хэмметт: – Просто они не особенно отличались от парней». Ларс позже сказал Playboy, как девчонки вставали в очередь, чтобы сделать минет. «Они говорили: «Эээ, она только что сделала этому парню…» И что? Не целуйся с ней взасос». **Джеймс сказал: «Тогда мы все делили между собой, – добавляя**: **– Ларс очаровывал их, разговорами прокладывая путь к постели. У Кирка было миленькое детское лицо, которое привлекало девочек. А у Клиффа был**

большой член. Думаю, об этом ходили слухи». К концу тура у них всех были «лобковые вши пару раз или половая инфекция».

Последнее шоу в зимнем туре, одиннадцатое по счету, было в Agora Ballroom в Vernon, штат Нью-Йорк, в канун Нового 1983 года. К этому времени огонь, зажженный релизом Kill ‘Em All, перекинулся через Атлантику, и 84-й заставил Metallica воспользоваться этим невероятным фактом. Чего не знали юные фанаты, маньяки трэш-метала, ждавшие Metallica на том берегу, так это того, что их музыка уже начала меняться. Парни, которых в скором времени коронуют как крестных отцов трэша, никогда не занимались исключительно скоростью. Теперь, когда с ними были профессиональные музыканты – Клифф Бертон и Кирк Хэмметт, а лидером группы был такой человек, как Ларс, их собственные амбиции протянулись далеко за музыкальные пределы их уютной каморки. Metallica была готова идти к более высоким целям, чем любой из их современников. Они уже исполняли новые песни, которые планировали записать на втором альбоме, включая заглавный трек Ride the Lightning, и действительно уже написали бóльшую часть того, что на нем будет. И хотя их хардкорные, безумные и гордые фанаты пришли бы в ужас, если бы им такое сказали, эта музыка имела очень мало общего с трэш-металом…

6. Звонит тетя Джейн

Там был Питер – острый, прямолинейный, без дураков. А был Клифф – щетинистый, аскетичный, мудрая голова. Они не были ни плохими, ни хорошими и определенно любили парить в этой реальности, когда это было нужно. Их несложно было разгадать. Один был типичным деспотом, которому нравилось видеть, как кто-то вздрагивал; он всегда был прав. Другой был тихим голосом разума, который также никогда не ошибался, но не тыкал тебя носом, а просто выражался словами; выводы делайте сами.

Питера я знал лучше. Мне он даже нравился иногда. Он говорил языком денег и здравого смысла, держал нос по ветру и всегда останавливался, чтобы поздороваться, просто спросить, как дела, чем бы я ни занимался, что в те времена, когда мы виделись практически только на концертах различных групп, которыми они с Клиффом управляли, означало, что я был слишком пьяным или накуренным, или сидел на чем-то еще из того, что денежная рок-сцена восьмидесятых могла предложить парню, который действительно верил, что завтра не наступит. А поскольку Питер не курил, не принимал наркотиков, и едва ли позволял себе сделать глоток пива, постепенно он стал высокомерным и начал обращаться со мной как с группи.

– Ты что думаешь, я – долбаный группи? – спросил я его однажды с недовольством.

– Да, – сказал он и затем отошел не спеша.

Это было за кулисами концерта Def Leppard, финальной даты их тура по США 1988 года. Leppard тогда были самой успешной группой Питера и Клиффа, и это кое-что значило, поскольку у них было несколько успешных команд, включая Metallica. Я был с ними на нескольких отрезках тура Leppard tour, делал интервью для шоу на Sky TV, писал статьи для первых полос различных журналов в Британии, Америке, Японии… помогая распространять о них информацию, так как я это видел. Конечно, я не чувствовал себя группи. В действительности я льстил себе, что мы были своего рода… друзьями. А потом я натолкнулся на Питера по пути в гримерку в конце шоу; в тот последний вечер он хлопнул меня по спине так сильно (в насмешливом приветствии), что чуть не свалил с ног. Я уже привык к его ехидным замечаниям и презрительным взглядам; к этой повсеместной недоброй энергетике. Но Питер так относился ко многим людям, и я пытался воспринимать это как неудачный комплимент. Типа, ну а что я могу поделать? Тем не менее этот толчок меня встряхнул.

Клифф был другим, насколько я мог судить. За день до этого

мы сели на соседние места в частном самолете Leppard, когда летели из Портленда в Такому, и я воспользовался возможностью расспросить о его прошлом. Он рассказал мне, что начинал работать в отделе поиска новых исполнителей в Mercury Records, что был всегда влюблен в то, что называли «британским рок-звуком». Что он был одним из немногих людей в американском музыкальном бизнесе, кто понимал Thin Lizzy, как пытался помочь им прорваться в Америку, но группа оказалась сама себе худшим врагом. Он имел в виду наркотики. «Мне не нравится чувство потери контроля над собой», – сказал он. И я мудро кивнул головой.

Именно в этот момент с самолетом произошло что-то неожиданное и драматическое, и я почувствовал, как кровь ударила мне в лицо. Это снова повторилось, и теперь мне показалось, что моя голова пытается спрыгнуть с моих плеч. Становилось все хуже. Я закричал: «Черт побери! Что происходит?»

Из громкоговорителя послышался голос капитана: «Я подумал, поскольку это наш последний перелет, мы приготовим вам, ребята, кое-что особенное». И он сообщил, что развернул чертову машину в пике; хвост вращался, а самолет по спирали летел к земле. Я вжался в подлокотники и замер, охваченный ужасом. Остальные, кто был в этом роскошном салоне, ухмылялись, кто-то улюлюкал. Я не мог поверить, что это происходит. Мы все должны были разбиться…

Мне удалось повернуть голову и посмотреть на Клиффа. Он выглядел таким же испуганным, как и я, с замершим лицом удерживая самообладание, поскольку потери хладнокровия он боялся не меньше, чем крушения.

– Пусть он прекратит это, – я умолял, едва в состоянии говорить. – Пожалуйста, пусть он это прекратит.

– Хватит, – сказал он, недостаточно громко, чтобы кто-то еще услышал. Затем немного громче: – Я сказал… достаточно.

Я обернулся на Питера. Он сидел, не обращая внимания, хмуро рассматривая журнал. Затем, как будто приняв сигнал, он повернулся на голос Клиффа, поднял глаза и увидел панику.

– Эй! Хватит уже! – гавкнул он.

Это, в свою очередь, подхватил певец Джо, который повторил приказ Питера, и, слава богу, самолет внезапно выправился. Я услышал, как проворчал один или два недовольных голоса. Типа, какого черта? «Эй, у нас сегодня гости на борту, понятно?» – сказал Джон, один из хороших парней.

Я выдохнул, пытаясь незаметно снова обрести контроль над собой. Я посмотрел на Клиффа, единственного в самолете, кто чувствовал то же самое. Он вдыхал, выдыхал, расправлял крылья,

отходил от пике, человек, которому не нравилось терять контроль над ситуацией. Он проигнорировал мой взгляд; его глаза смотрели прямо, сфокусировавшись на одной точке…

Несмотря на тот огонь, который Metallica начала зажигать по всей стране, к концу 1983 года в Америке продали едва ли 17 000 копий Kill 'Em All – каплю в море в масштабе продаж в США; и определенно этого было недостаточно, чтобы вызвать что-то большее, чем слабый импульс на радаре традиционных медиа. «Мы знали, что следующий альбом будет тем самым, – говорит Джонни Z. – Вопрос был только в том, где найти на него деньги».

Джонни и Марша были банкротами. Они отдали все, что у них было, и даже больше, чтобы выпустить первый альбом Metallica и затем отправить группу в турне. Это плюс текущие расходы на создание собственного лейбла и управляющей компании поверх ежедневных расходов Rock 'n' Roll Heaven означало, что «колодец пересох» – фраза, которую группа уже привыкла слышать и в будущем поместит напротив его имени в благодарностях к следующему альбому. Джонни и Марше удалось раскошелиться на ограниченный тираж двенадцатидюймового мини-альбома Whiplash (вместе с тремя другими треками с альбома), чтобы продвигать их шоу в конце года, но продажи едва ли покрыли расходы.

С Anthrax на буксире, которые выступали на разогреве в этих финальных концертах 1983 года, и неистовой реакцией толпы, которую они получили, они были уверены, что все наладится и это лишь вопрос времени. Проблема была в том, что для этого им необходимо было выпустить следующий альбом.

И тут появился их рыцарь с акцентом кокни, Мартин Хукер, руководитель британского независимого звукозаписывающего лейбла Music for Nations. **Несмотря на то что ему было меньше тридцати, Хукер уже добился успешной карьеры в музыкальном бизнесе, работая в течение шести лет на EMI**, «**занимаясь продвижением, управлением лейблом и много чем еще», говорит он, для артистов «от Queen до Кейт Буш и всех, кто между ними**». Однако работой, которую он больше всего желал – поиск новых артистов, заключение контрактов с новыми талантами, – «он никогда не занимался». EMI отказала ему в такой возможности, сославшись на недостаточный опыт. Раздосадованный, Хукер решил покинуть компанию и создать собственный лейбл – Secret Records, который он теперь описывает как «преимущественно панк-лейбл», но который показал себя с сильной стороны после первого поколения британских панк-рок-групп.

Первым релизом Хукера, типичным для Secret, был альбом Punk's Not Dead группы The Exploited, намеренно созданный, чтобы отдалиться от музыкально желтушной «новой волны», которая последовала сразу за панком и вновь установила то, что группа и ее последователи считали оригинальной агрессивной и бескомпромиссной позицией панка, с музыкальной и имиджевой точки зрения. Punk's Not Dead, выпущенный в марте 1981 года, стал номером один в британских независимых чартах и, в конце концов, самым продаваемым независимо выпущенным альбомом года. Это была не счастливая случайность. Хукер вспоминает: «У нас тогда девять из девяти релизов попали в чарт – такие вещи, как The Exploited, 4-Skins, Chron Gen, Infa Riot… и тому подобные». Выпущенный летом 1981 года, когда в Великобритании проходила серия городских беспорядков, внезапно «очень хардкорный панк», на котором специализировался Secret, стал «большой новостью. Буквально все, что мы выкладывали, сразу же уходило в чарты». Оглядываясь назад, он приписывает этот внезапный успех пустой нише на рынке и тому, что «ему действительно нравилась такая музыка. Это была эпоха, и это было волнующе и забавно». А с точки зрения руководства собственным лейблом, «это была абсолютно фантастическая кривая обучения».

В результате несколько крупных лондонских лейблов пригласили Хукера руководить отделом поиска новых исполнителей: «Но к тому времени у меня уже было достаточно денег, чтобы не соглашаться». Вместо этого его следующим шагом стал поиск новой формы музыки за пределами британской панк-сцены, которая, как он думал, будет более привлекательной в мировом масштабе. «Я был настроен двигаться в сторону хеви-метала». Кроме панка, однако, Хукер не особенно интересовался отечественной сценой: «Я был больше поклонником рока, но не очень увлекался группами Британской волны хеви-метала. Мне была ближе американская сторона – Motley Crue и им подобные».

В конце своей работы в Secret Хукер подписал договор с Twisted Sister – американской метал-группой, чей эксцентричный образ прочно лег в основу глэм-традиции, но музыка больше походила на британский гибридный панк-метал. Освободив группу от ее нью-йоркских корней и пересадив их на английскую почву, где они записали свой дебютный альбом Under the Blade, который с большим успехом вышел на Secret в сентябре 1982 года, Хукер почувствовал азарт. «Это был колоссальный опыт. Альбом сразу попал в чарт, а Ди [Снайдер] был одним из лучших фронтменов, которых я знал. Мы с группой попали в программу фестиваля Рединг, где они затмили всех остальных. После этого я

подумал, что это сумасшествие. Я решил создать хеви-метал-лейбл; и мне пришла в голову идея назвать его Music for Nations. Мне показалось, что это хорошее название, потому что [метал] был такой музыкой, которая была вне моды». И в отличие от панка «я видел ее во всех странах мира».

Работая в небольшом офисе на Карнаби-стрит, поначалу вдвоем со своей девушкой Линдой, Хукер запустил Music for Nations в конце 1982 года, попросив своих знакомых из США разослать копии любого последнего музыкального проекта, играющего в стиле метал, который можно было бы выпустить в Британии и Европе. Через несколько недель его стол ломился от демо-записей и независимых релизов. Сосредоточившись «на горстке вариантов, чтобы сдвинуть дело с мертвой точки», 4 февраля 1983 года (в день своего тридцатилетия) Хукер делает первый релиз на MFN (Music for Nations) – дебютный одноименный альбом команды из Нью-Йорка под названием Virgin Steele. Хукера привлекли беззастенчиво американские рок-взгляды группы, смешанные с музыкальной театральностью Rainbow, англо-американской техникой бывшего гитариста Deep Purple – Ричи Блэкмора, а также тот факт, что раньше альбом продавался только в США с собственного лейбла группы с тщеславным названием VS Records. Помимо этого единственным предметом гордости Virgin Steele было включение трека Children of the Storm в сборник 1982 года под названием US Metal изд. II, который был практически неизвестен за пределами хардкор-метал-кругов США и которым, как оказалось, восхищался Ларс Ульрих.

Ближе к намерению Хукера искать группы, похожие на Motley Crue, стал второй его релиз на MFN – мини-альбом из 7 треков с участием глэм-метал-гуляк из Лос-Анджелеса под названием The Ratt EP.

Изначально он был выпущен на малоизвестном лейбле Time Coast Records и включал трек Tell the World, который был также записан на сборнике Metal Massacre, на котором вышла Metallica. Этот релиз наряду с альбомом Virgin Steele был не выдающимся, но приносил Хукеру и его молодой компании стабильные доходы. Следующим шагом стали Tank, британское трио с бывшим басистом Damned, Алги Уордом, в качестве фронтмена. Созданный по мотивам панк-метала Motorhead, Tank уже имел два неплохо принятых публикой альбома, выпущенных на другом независимом британском лейбле – Kamaflage Records. К третьему релизу MFN – This Means War – новизна себя изжила, и альбом не очень хорошо продавался. Однако к тому времени Мартин был уже в процессе подписания контракта с другой молодой

американской метал-группой, которую ждал намного больший успех, чем в лучшие времена Secret.

«Когда я впервые прослушал демо No life, я подумал: вау, да это просто фантастика! Не забывайте, что в то время никто не слышал о спид-метале или трэш-метале. И он был совершенно, совершенно не похож на тот помпезный нонсенс, происходящий со многими метал-группами того времени. А с другой стороны, это прекрасно сочеталось с моим увлечением панком. Безусловно, мои друзья из крупных лейблов подумали, что я сошел с ума… окончательно. Они просто не видели того, что видел я. А я подумал, что они были самой удивительной группой, которую я услышал за долгое время. И в итоге мы с Джонни Z заключили сделку на продажу [Kill 'Em All] в Великобритании и Европе».

Зная о великолепной работе Хукера с его друзьями из Twisted Sister, когда Джонни и Марша решили двигаться вперед с первым альбомом Metallica; их план отчасти состоял в том, чтобы уменьшить собственные затраты и обеспечить присутствие группы за пределами США посредством лицензионной сделки с крупным зарубежным, или что более вероятно, независимым дружественным лейблом, и поэтому они попытались заполучить внимание Bronze. Хукер говорит: «Я думаю, Джонни нужен был кто-то, кто войдет и разделит с ним расходы. Он уже записал альбом, а мы получили право на его использование». В действительности Хукер заключил сделку на три альбома Metallica. Но после Kill 'Em All отношения между Megaforce и MFN «стали более сложными». Первоначально, однако, когда альбом был уже оплачен и закончен, «это была простая сделка по продаже лицензии». Он добавляет с улыбкой: «Осмелюсь предположить, что сумма, которую я заплатил, покрыла расходы на запись».

Хукер никогда не встречался с группой, не говоря уже о посещении их концерта. Помимо музыки «все, что у меня было, – это фотографии четырех прыщавых унылых парней». Следовательно, когда MFN выпустил Kill 'Em All в Великобритании, «это была реально очень сложная работа. Первый тираж альбома был полторы тысячи штук, и они долго продавались. Затем мы довольно долго делали еще пять сотен копий». У него уже была сеть дистрибьюторов в каждой европейской стране, благодаря работе в Secret. «Я преимущественно работал с теми же людьми, которые выпускали первую партию MFN. Мне удалось внедрить Metallica напрямую в дистрибьюторскую сеть, и это было замечательно для группы».

Мартин знал, что ключом к тому, чтобы поднять Metallica с земли, было поставить группу напротив живой публики. «В

те времена тур был одним из немногих способов успешного продвижения проектов. В отличие от современной ситуации тогда не было метал-шоу на телевидении, было мало шансов попасть в радиоэфир, и совсем никакой возможности в [господствующую] прессу». В те времена, когда о группе едва ли кто-то слышал за пределами хардкор-метал-сцены, значительные затраты на то, чтобы привезти американскую группу в Британию, несли существенные риски. Однако он был практически вынужден согласиться, когда Джонни Z дал ему понять, что второго альбома может не быть, если он не сможет найти партнера, который войдет в проект и поможет с его финансированием. Хукер говорит: «У Джонни закончились деньги. Он заключил с нами сделку, чтобы мы оплатили запись альбома. Мы только начинали работать с Великобританией и Европой, но также пытались выручить [Megaforce]». От продаж Megaforce в США не было никакой отдачи, «но все само собой разрешилось, потому что в итоге мы продали огромное количество записей, и деньги не были проблемой».

Новая сделка также привела к тому, что бóльшую часть 1984 года Metallica потратила на продвижение в Британии и Европе. План, нарисованный Мартином Хукером с подачи Ларса Ульриха и Джонни Z, заключался в том, что группа запишет свой второй альбом в Европе, а также прощупает почву на нескольких концертах в Великобритании и европейских странах. Как и в своих ранних шоу на Восточном побережье, они начинали с нескольких небольших шоу, где играли на разогреве, однажды открывая концерт Venom их тура с затейливым названием Seven Dates of Hell (*прим.* «Семь дней ада») и продолжив в Германии, Франции, Бельгии, с кульминацией на первом для Metallica открытом европейском фестивале Aardschok в Голландии – 11 февраля, за которым последовало выступление на бельгийском фестивале Poperinge. Тур имел заметный успех у публики; группа была изумлена тем, что их музыку знают многие ревностные фанаты Venom. Джефф «Мантас» Данн вспоминал свой первый концерт в Цюрихе как кадры из фильма «National Lampoon's Vacation (*прим.* «Каникулы» 1983 года). Metallica совершенно обезумела в первый вечер». Когда они разбили окно, чтобы поговорить с кем-то из фанатов, «промоутеры были готовы убить их за ущерб, нанесенный концертной площадке». И закончилось все тем, что парни спрятались в гримерке Venom, «как маленькие кролики, пойманные в луче света».

Определенно Venom считали, что протянули руку помощи Metallica, не только представив их большой публике во время их первого путешествия по Европе, но и легализовав их через связь с

уже популярной группой на ключевом этапе их ранней карьеры. Конрад «Кронос» Лант до сих пор считает, что этот факт в истории Metallica несправедливо недооценивают. «Мы всегда стремились помогать другим группам, – сказал он позже Малкольму Доуму. – Если бы мы все делали только так, как нам удобнее, Metallica никогда бы не выступала на разогреве». Но по прошествии лет Metallica «почему-то совершенно забыла о том, что мы их поддержали в шоу 1983 года на Статен-Айлэнд и подарили им целый европейский тур. Нам не нужна медаль за это, ребята. Мы просто хотим, чтобы вы говорили так, как это было». Согласно барабанщику Venom Тони «Abaddon» Брэю, дело было не только в том, что Metallica получила известность благодаря связи с Venom. «Я готов поклясться, что [Джеймс Хэтфилд] внезапно начал ходить так же, как Кронос», – сказал он в 1996 году, встав и изобразив знаменитую манеру Хэтфилда расхаживать расслабленной походкой. В том же интервью Лант утверждал, что Кирк Хэмметт научился играть благодаря Джо Сатриани на ранних песнях Venom, таких как Die Hard. И многозначно закатывал глаза, как будто это все объясняло.

За выступлениями с Venom последовал первый тур Metallica в Великобритании; они были вторыми в концертном списке, зажатые между The Rods (с тремя альбомами, но живущие сейчас исключительно за счет своей репутации) и первой канадской командой, заявляющей себя в жанре трэш-метал, под названием Exciter, чей дебютный альбом Heavy Metal Maniac, выпущенный на лейбле Shrapnel за несколько месяцев до этого, был доступен в Британии только по импорту. Зная, что ни одна из этих трех групп не сможет возглавить британский тур самостоятельно, новый агент Metallica в Великобритании Нил Уорнок из The Agency сделал ставку на привлекательность пакета из трех команд, собрав вместе очень амбициозный лист концертных дат, кульминацией которого должно было стать выступление в лондонском Hammersmith Odeon. Хукер говорит: «Это показывает, где мы были в тот период, ведь The Rods были тогда хедлайнерами». Однако в последнюю минуту пришлось отменять тур из-за низких продаж билетов, компрометирующих все предприятие. Трэш-метал как установившийся жанр музыки, возможно, только начал получать признание в Kerrang! а остальными он все еще воспринимался как маргинальный. Однако в этот раз европейские фанаты опередили кривую. По инициативе Хукера группа поехала сразу на свое финальное шоу с Venom в Бельгию, в Копенгаген, где они отрабатывали свой новый материал на репетиционной базе Mercyful Fate. Через неделю они были в Копенгагене на студии Sweet Silence Studios,

записывая свой новый альбом.

Спроси Маршу Z сейчас, почему Metallica поехала записывать свой второй альбом в родной город Ларса Ульриха, и она ухмыльнется и скажет: «А ты думаешь почему?» Но на самом деле были действительно веские причины для того, чтобы Metallica записывалась в Копенгагене. Первое и самое главное – это расходы. Поскольку группа жила в неиспользуемых помещениях этажом выше студии, им не надо было платить за отель. Во-вторых, они могли воспользоваться навыками двадцатишестилетнего совладельца студии Флемминга Расмуссена, продюсерская работа которого над альбомом Rainbow 1981 года под названием Difficult to Cure, также записанным на этой студии, очень нравилась Ульриху. Нацеленные на то, чтобы не допустить таких же ситуаций, как с Kill 'Em All, каждый день они сражались за свое мнение; они решили, что сами сделают альбом с «технической помощью» Расмуссена.

Будучи женатым мужчиной с четырехлетним сыном, Расмуссен представлял для Metallica лучший из миров: он был достаточно молод, чтобы понимать, откуда они происходят с музыкальной точки зрения, он был экспертом в студийной работе, чтобы помочь им достичь желаемых результатов. Богатое музыкальное прошлое от рока до джаза, фольклора и поп-музыки позволило Расмуссену быстро работать и говорить с группой на одном языке – буквально на языке Ларса. «Мы всегда общались на датском, когда были вместе», – говорит он сейчас. Это позволяло им «разговаривать так, чтобы никто нас больше не понимал». Однако в то время как работа в Копенгагене полностью устраивала Ларса, говорит продюсер, «я не думаю, что остальные ребята были так увлечены этим». Они впервые покинули Америку, и тур по Европе был для них таким откровением: странная еда, непонятное пиво, другие языки, переезды из одного странного места в другое каждый день. Но теперь, когда они были изолированы в этой большой переоборудованной фабрике так далеко от дома, как они еще никогда не были, спали днем и работали ночью, веселье быстро закончилось. Это была тяжелая работа. Зима, темная и холодная, не позволяла бодрствовать настолько долго, чтобы гулять по Копенгагену, за исключением периодических вылазок за пивом Elephant в соседний бар.

Работа в студии начиналась в семь вечера и длилась до четырех или пяти утра, с перерывом на еду в районе полуночи. Флемминг признает, что поначалу музыка казалась ему необычной. «Я мало слышал такого в Дании. Но мне понравилось.

Вообще я думал, что это даже гениально». Единственной проблемой было то, что Джеймс терялся без своего гитарного усилителя, модифицированного Marshall, который украли из взломанного грузовика на концерте в Бостоне в январе. Воры обчистили весь грузовик, оставив только три гитары. Расмуссен вспоминает: «Никто не знал, что с ним произошло. И мы начали искать усилители Marshall по всей Дании и приносить их в студию; а Джеймс с ними долго возился». Продюсер потворствовал своим новым клиентам. Однако он не намеревался воспроизводить тот «достаточно дешевый» гитарный звук, который был на Kill 'Em All. В конце концов, Джеймс нашел усилитель, который ему понравился, и Расмуссен говорит: «Мы более или менее создали его гитарный звук с нуля». Для Флемминга это было источником гордости, поскольку, по его мнению, Джеймс был лучшим музыкантом в группе. «Джеймс – музыкант мирового класса. Возможно, он самый сильный ритм-гитарист, которого я когда-либо встречал. Я был действительно впечатлен». Что касалось чисто музыкального видения «с художественной точки зрения, возможно, это был Клифф», хотя «Ларс и Джеймс всегда командовали».

Единственными действительно слабыми сторонами в техническом плане, как и в Kill 'Em All, были вокал Джеймса и барабаны Ларса. Расмуссен вспоминает: «Джеймс не особенно увлекался пением. Но мы записывали по чуть-чуть, накладывали два трека, и он хорошо звучал на записи. И по мере работы он становился все более уверенным. Я пытался, как мог, стимулировать в нем эту уверенность, потому что считал, что у его голоса хорошая энергетика и хороший характер, и я думал, это очень вписывается в их музыкальный стиль. И тот факт, что он старался, знаешь, мне очень нравился». Гораздо большей проблемой были сложности с барабанами Ларса. «Я думал, что он абсолютно бесполезен», – говорит сейчас Флемминг. «Помню, первое, что я спросил, когда он начал играть, было: «Все начинается со слабой доли?» – А он такой: «Что такое слабая доля?» Черт побери! Дело в том, что Ларс был новатором, и вся его игра на барабанах основывалась на барабанных сбивках. Это было его особенностью. Все «раз и два» в промежутке – он никогда не обращал на них внимания. Он даже никогда не думал о том, что происходит между барабанными брейками. Я все еще думаю, что он великий барабанщик сам по себе, потому что некоторые вещи, которые он делает, – абсолютно невероятные. Но тем не менее мы еще с одним парнем, который был его туровым барабанным техником (еще один парень по имени Флемминг [Ларсен], игравший на барабанах в датской метал-группе под

названием Artillery), начали рассказывать ему про [доли]. Что они должны быть равными по длительности между этим ударом и этим ударом, и ты должен считать до четырех, прежде чем снова вступить… [Потом он смог играть] действительно хорошие брейки, которые никто даже не думал играть в те времена». Он останавливается и затем добавляет: «Не могу представить, как они должны были звучать вживую в тот период. Он очень сильно ускорял и замедлял темп, играя исключительно по наитию».

Ларс остался невозмутим. Как он позже сказал мне: «Все произошло так, как будто через пять минут после того, как я начал играть на барабанах, мы с Metallica уже отправились в путь, и колеса закрутились. Внезапно мы начали записывать демо, а потом поехали в тур и вот уже сделали первую запись, поиграв вместе всего полтора года… и вдруг у нас уже есть альбом, а мы еще толком играть не умеем. И мне пришлось брать уроки игры на барабанах, а Кирку ездить к своему Джо Сатриани». Более того, «мы потратили годы на то, чтобы доказать себе и всем окружающим, что умеем играть на своих инструментах, ты понимаешь. Послушай те брейки, которые я делаю, и как Кирк играет эти безумно сложные вещи… **Когда мы начинали в 1981 году, двумя самыми значимыми группами в Америке были Rolling Stones и AC/DC. Я четко помню, как мы сидели у Джеймса дома и обсуждали: «Самые ужасные барабанщики в мире – это Чарли Уоттс и Фил Радд! Послушай, это же ужасно**! Дайте мне Иэна Пейса и Нила Перта». И так в следующие восемь лет я играл вещи Иэна Пейса и Нила Перта, чтобы доказать, что могу играть…».

После того как настройка гитары и барабанов была завершена, Расмуссен с облегчением обнаружил, что большинство песен уже готово. «Они действительно отрепетировали и собрали демо. То есть они были практически готовы». Единственной песней, работу над которой они еще не завершили, было центральное произведение For Whom the Bell Tolls. «И в один день они отрепетировали и закончили ее». Звук колокола, о котором идет речь, на самом деле был ударом по наковальне. «Мы поставили ее у запасного выхода, когда записывались. Это было нелепо, ведь она весила тонну. Но [Ларс] ударял в нее металлическим бруском, и она действительно хорошо звучала. Тогда не было сэмплеров, и нам пришлось создавать собственные звуки». Там же, у запасного выхода, они, в конце концов, разместили барабанную установку Ларса, «как раз с обратной стороны двери. Там, вообще-то, сейчас квартира, и, должно быть, кто-то сидит в гостиной, смотрит телевизор как раз в том месте, где Ларс играл на своих барабанах». Расмуссен говорит, что знал,

что альбом получится особенным, задолго до того, как его закончили: «Я был более чем уверен, что они станут реально известными. Забавный момент заключался в том, что все остальные в нашей рабочей группе были с джазовым прошлым, и они продолжали говорить мне: «Но они же не умеют играть!» А я им отвечал: «Да какая к черту разница! Вы послушайте, это гениально!» Я очень гордился. Да я и сейчас горжусь». Когда все закончилось, «я был такой, черт возьми, да! Я хочу еще больше этого дерьма!»

Из восьми треков на Ride the Lightning (они решили так назвать альбом в честь еще одного из заглавных треков) почти все выживут и станут краеугольными камнями долгосрочной мифологии Metallica. Единственным исключением станет трек, который, казалось, был тем тонким лучом света в неумолимом мраке (мини-гимн в честь Thin Lizzy под названием Escape), чье сравнительно приподнятое настроение – «Жизнь мне дана, чтобы я прожил ее по-своему» – было исключением из правил угрюмой лирики Хэтфилда. Остальная часть альбома была объединена одной темой: смертью. Темой взаимного уничтожения (Fight Fire with Fire), высшей меры наказания (Ride the Lightning), войны (For Whom the Bell Tolls), самоубийства (Fade to Black), живых мертвецов и криогеники (Trapped Under Ice), библейского пророчества (Creeping Death) и даже монстра, вдохновленного Г. Ф. Лавкрафтом (The Call of Ktulu). **Это было своего рода смертельное путешествие, идея которого могла прийти в голову любому встревоженному, измученному прыщами подростку, запертому в спальне и бессильно пытающемуся оградиться от несправедливого мира. Что отличало альбом, так это музыка**. Будучи гигантским шагом вперед по сравнению с их вдохновенным, но неумелым и дешевым дебютным альбомом, изготовленным девять месяцев назад, Ride the Lightning стал четким сигналом к тому, что Metallica была чем-то бóльшим, чем подростковая скорость и взрывная мощь. Он был воспринят как образец нового жанра трэш-метала, хотя, прослушивая его сейчас, отчетливо понимаешь, насколько он обязан не столько новой концепции жанра, сколько более традиционным ценностям – мелодии, ритму и старому доброму музыкальному таланту. Вокал оставался одномерным, но больше не казался обреченным благодаря практике Расмуссена записывать двойную дорожку, добавляя больше низкого гула. Барабаны по-прежнему слишком полагались на грохот и нескончаемые брейки, но теперь безошибочно угадывался глубоко заряженный бит, опять же благодаря дополнительному обучению продюсера и более выигрышной технике близкой установки

микрофона. Остальное напоминало группу Iron Maiden в ее самой огненной версии, от поединка гитар в заглавном треке до молотящих ритмов Creeping Death. Наиболее отчетливо, хотя и не всегда прямолинейно, можно почувствовать влияние Клиффа Бертона. Сам он не интересовался трэш-металом, и его собственная игра поддерживалась джазом и отсылками к классике, а вкусы простирались от южного рока Lynyrd Skynyrd до мистических баллад Кейт Буш, но уже само присутствие Клиффа заставляло группу чувствовать себя достаточно комфортно, чтобы неожиданно пробовать то, что они ранее считали музыкальной ересью – акустические баллады, песни, которые они играли почти со скоростью света, и даже величественные инструментальные произведения в стиле Эннио Морриконе.

Кирк Хэмметт, освобожденный от обязательства воспроизводить оригинальную работу Дэйва Мастейна, также увел гитару в собственный стиль, находящийся на расстоянии вселенной от того, чем мог быть «трэш-гитарист», и приблизившийся в некоторых аспектах к урокам, которые он впитывал от величайшего последователя Джимми Хендрикса – Джо Сатриани. Это были первые попытки Кирка освободиться от того, что он позже называл «одноголосой гитарой» трэша 1980-х, и он вспоминал, как «другие парни, когда слышали соло на Creeping Death и Ride the Lightning, поначалу считали его непривычным. Дэйв Мастейн всегда играл быстро. Я играл мелодично. И я играл частями, которые делали мои соло максимально цепкими». И хотя он признавал, что «всегда был очень несдержанным», его игра на Ride полна самообладания и контролируемой агрессии. Там, где волнение бурлило через край, как, например, в «безумии тремоло-системы» в заключительной части For Whom the Bell Tolls, он делал это сознательно. Это не означает, что они полностью оставили свою приверженность тому, чтобы быть «самыми быстрыми и тяжелыми»: и сжатые в кулак ритмичные даунстроки Хэтфилда тому свидетельство. Однако несмотря на то, что в альбоме практически не было места для легкомыслия, начиная с безысходной тематики текстов и заканчивая зловещей обложкой с изображением электрического стула, подвешенного на фоне шторма, по мере того как группа все больше контролировала музыкальную судьбу Metallica, она начинала опровергать эту идею: играть против правил и намеренно изменять их. Открывающий трек Fight Fire with Fire – один из самых быстрых номеров, который они когда-либо запишут, – перед тем как забурлить как динамитный патрон, вступая в свою взрывную фазу, начинается с короткой акустической «увертюры». Последняя песня на альбоме The Call of

Ktulu (напечатанная на некоторых прессах с ошибкой The Cat of Ktulu), в свою очередь, представляет собой восьмиминутный инструментальный трек, который был в большей степени вдохновлен Морриконе, чем Motorhead. Будучи более наглядной демонстрацией экстравагантных талантов игры Клиффа Бертона на басу, чем его малый брат (Anesthesia) Pulling Teeth на альбоме Kill 'Em All, песня The Call of Ktulu очень символична с точки зрения того невероятного шага, который они сделали в Metallica как музыканты с момента их поспешно выпущенного дебюта. Это также позволяет сделать вывод о той впечатляюще дерзкой попытке, которую они предприняли, чтобы открыть себя более широкой публике, чем та, что была лояльной, но очень ограниченной.

Истинным признаком того, что Metallica решила не ограничивать себя ожиданиями других, было включение в альбом семиминутной акустической баллады: Fade to Black. Как сказал Джеймс позже: «Если бы нам сказали, когда мы записывали Kill 'Em All, что мы запишем балладу на следующей пластинке, я сказал бы: «Да пошли вы». Построенные на последовательности минорных гитарных аккордов, выстроенных в арпеджио, которые придумал Джеймс, пока баловался на акустической гитаре в мрачном настроении, за миллион миль от той детской лирики, которую он пытался создавать как автор песен до этого момента, слова (хоть и представленные как предсмертная записка) первоначально были навеяны кражей оборудования группы, из-за которой Джеймс потерял свой горячо любимый усилитель Marshall. **В сочетании с искусно заполненным электрическим хрустом гитары Кирка в отсутствие припева и барабанами Ларса, на этот раз отражающими солидарную сдержанность, Fade to Black стала самым душераздирающим и прекрасно хрупким музыкальным произведением за короткую карьеру Metallica**.

Однако это было еще и заявлением Metallica о своей миссии. В For Whom the Bell Tolls и Creeping Death они создали два прочных образца классики хеви-метала, которые звучали диаметрально противоположно тому, с чего начиналась эра рок-истории. Первый трек (ошибочно напечатанный на ранних прессах как For Whom the Bells Toll) мог быть также написан Black Sabbath начала семидесятых, если бы не бас-соло, которое Клифф мастерски исказил, придав началу песни чудесный музыкальный оттенок. А последнему треку было суждено стать классикой, эталоном Metallica, а также любимцем толпы, скандирующей «Умри! Умри! Умри!»

Однако такая «оригинальность» поразила не всех. Бывший

коллега Кирка по Exodus – Гэри Холт, например, к своему огорчению, обнаружил, как он говорит сейчас, что не только один из рифов с их раннего трека Impaler «стал одним из лучших рифов на Ride the Lightning в песне Trapped Under Ice, но и ныне знаменитая строка из Creeping Death, которая начинается «Умри от моей руки…» была заимствована из собственной композиции Холта под названием Dying By His Hand (*прим*. «Умирая от его руки»). Он признает, что у него не было претензий, «поскольку это были рифы Кирка». Тем не менее это на какое-то время посеяло между ними неприязнь. «Помню, как я позвонил Кирку и выпустил на него свой гнев, – говорит Холт. – А он сказал: «Ох, а я думал, что спросил у тебя разрешения». А я такой: «Нет, ничего ты не спрашивал». И я имел «удовольствие» (я трактую этот термин достаточно широко) наблюдать за шестидесятитысячной толпой, скандирующей это дерьмо [на последующих концертах Metallica в течение многих лет], не получив за это ни пенни. Многие говорили мне: «Чувак, ты должен подать на них в суд». Но я подумал: и что дальше? Пусть все будет так, как есть. Сейчас я смеюсь над этим. У меня был всего один разговор с Кирком, и я отпустил это навсегда».

Как указывает Холт, в то время как Metallica и Exodus стали известны «игрой действительно яростной музыки», вкус Кирка всегда «клонился в сторону стиля Maiden, понимаешь?» И если Джеймс вытащил лирическую фразу из песенного альбома Кирка эпохи Exodus, то он определенно доработал ее так, как никто другой сделать не мог. Вдохновением для текста песни Creeping Death послужил фильм «Десять заповедей» 1956 года Сесила Демиля с эпичной игрой Чарльтона Хестона, который группа посмотрела по телевизору; лирика основана на библейской истории о десятой чуме, которую навлекли на себя древние египтяне – Ангеле смерти, которого Господь отправил, чтобы убить каждого первенца. Когда Клифф в парах марихуаны воскликнул: «Вау, это как крадущаяся смерть», остальные так смеялись, что решили написать песню с таким названием. И затем Джеймс ловко вплел в нее витиеватый текст, который говорил о его быстро развивающихся навыках автора песен. **В музыкальном плане это было откровением: грубый рок-монолит, построенный на невероятной утонченности, от вибрирующего рифа до переплетения вокальных и гитарных гармоний в припеве и завершающего двойного соло Хэмметта, которое само по себе было произведением. Creeping Death остается гимном рока всех времен, собственным Paranoid или Smoke on the Water для поколения трэша**.

На этот раз заслуги за написание песен поделились более равномерно. Два самых важных трека (Fade… and Creeping…) были отнесены на счет всех членов команды. Две песни приписывали Хэтфилду, Ульриху и Бертону (Fight… и For Whom…); еще две – Хэтфилду, Ульриху, Бертону и Мастейну (Ride… and… Ktulu) и две наименее значимые – Хэтфилду, Ульриху и Хэмметту (Trapped… и Escape). Альбом Ride the Lighting также определил формат Metallica 1980-х годов: маниакальная первая песня, монументальный заглавный трек, по меньшей мере, один смертельный марш, одна большая баллада и пригоршня тотальных любимцев трэш-публики. Если Metallica и склонялась к чему-то, то к прогрессивному року, используя во благо свое музыкальное мастерство, длинные соло, сложные смены счета; помимо этого, как говорил мне Ларс, он садился и засекал запись, готовый «добавить больше материала», если песни окажутся недостаточно длинными. Оставался вопрос: что от этого получат преданные поклонники трэша? Если верить Флеммингу, группу «не особенно беспокоило, что фанатам не понравится Fade to Black; они больше переживали за Trapped Under Ice, которая, как они считали, была немного попсовой. Это было единственное сомнение во время записи. Они шутили про нее, что песня была практически синглом».

Совсем скоро они все узнают. Через неделю после окончания записи группа провела репетицию в Лондоне перед первым выступлением в Великобритании, где они должны были стать хедлайнерами первого из двух концертов в Marquee club на Уордор-стрит с разницей в две недели. Представив концерт как извинение перед теми фанатами, которые купили билеты на отмененный Rods tour, Music for Nations убедилась в том, чтобы помещение было набито представителями медиа и музыкальной индустрии. Ожидания были высоки, группа нервничала. Дело могло обернуться и триумфом, и катастрофой. К счастью, вспоминает Мартин Хукер: «Они выступили фантастически». Ко второму шоу 8 апреля «вокруг них уже началась какая-то суета». Малкольм Доум вспоминает: «Они были очень-очень хороши. Ты все еще не был уверен, что эта группа станет великой, и вот тебе на! Было ясно, что они и правда смогут играть это вживую. Состав выглядел хорошо и так же ощущался и звучал». Нареченные в следующем обзоре Kerrang! «Ramones хеви-метала», они демонстрировали свой неряшливый внешний вид и ускоренный звук, который ощутимо отличался от преобладающего тренда «волосатого» метала середины восьмидесятых, типичными представителями которого были группы из Лос-Анджелеса, регулярно появляющиеся на обложке Kerrang! например, Ratt и

Motley Crue. С точки зрения продаж они действовали в обратном направлении тому, что происходило на рынке, вспоминает Хавьер Расселл: «Было очень много шумихи, но, к счастью, они были хороши. Многих людей впечатлило то, что им, возможно, не понравилось на альбоме Kill 'Em All. Впервые люди увидели в этом что-то особенное».

Для Ларса одним из знаковых моментов была встреча с одним из героев Новой волны – бывшим вокалистом Джессом Коксом из Tygers of Pan Tang, который выступил на разогреве их первого концерта в Marquee. Кокс вспоминает: «Я был в туре с Heavy Pettin', которые отказались [от Marquee] в последний момент, и я должен был возглавить его, и тогда [мои агенты] из ITB сказали: «Вообще там еще будет выступать новая группа, и ты должен быть у них на разогреве». **Я такой: «Что за группа?» А они: «Называется Metallica». Я сказал: «Никогда не слышал про такую». Они ответили: «Ну ты еще услышишь, не переживай по этому поводу**». Он был удивлен, что барабанщик так суетился по поводу встречи с ним. «Помню, как подписывал палочки Ларса» – в блаженном неведении относительно того, что Metallica однажды задумывалась о том, чтобы нанять его в качестве солиста: «Ребята никогда мне этого не говорили лично. Я узнал позже».

Music for Nations арендовала квартиру в Cadogan Gardens, в районе Кенсингтон, чтобы группа там остановилась; это был очередной приют, вслед за домом Марши и Джонни в Олд Бридж и гаражом Марка Уитейкера в Эль Серрито. Джем Ховард из MFN, ставший тур-менеджером Metallica по Великобритании и Европе в том году, вспоминает: «Это была просто чертова дыра. Снимать квартиру было намного дешевле отеля, и они могли приглашать туда гостей и чувствовать себя свободнее. Но у них не было привычки убираться. Помню, когда я зашел в квартиру, там лежал перевернутый стол с едой; кто-то оставил полфунта масла на полу и наступил на него. Было много пустых бутылок и сигаретных окурков, и еще Бог знает чего…».

Хавьер Расселл стал их постоянным приятелем-собутыльником в период пребывания группы в Лондоне. Одним вечером Ларс и Джеймс пришли в его квартиру на Notting Hill Gate и «играли Blue Oyster Cult до трех утра». Хавьер вспоминает, как раздал ракетки для сквоша и они втроем изображали на них гитары из Boogie No More группы Molly Hatchet. «Соседи стучали в потолок. Потом они поставили Thin Lizzy – на ракетках для сквоша можно было сыграть все. Помню, как мы ели [крылышки из KFC] и потом плевали в ведро!» В другой раз он пошел на их репетицию в Shepherd's Bush: «После мы решили выпить, и помню,

как Джеймс сходил с ума на крыше этого кинотеатра в Tottenham Court Road. Это было великолепно!» – смеется он. Джеймс впоследствии тоже вспоминал этот случай: «Меня арестовали за порчу собственности… Я сбрасывал на людей лампы. Когда мы напивались, это была одна из типичных выходок».

Хавьер также проводил время с Клиффом и Кирком, но «это было по-другому. **Клифф на самом деле жил в своей маленькой вселенной. У него был совершенно другой взгляд на мир, и это было видно по его игре**. Он всегда носил футболку Lynyrd Skynyrd. Мне нравилось много групп, которыми он увлекался, и это у нас было общим. Кирк, в свою очередь, был довольно забавным, он постоянно говорил про комиксы. Ларс был просто Ларсом. Он был своеобразным лидером. А Хэтфилду тогда просто нравилось напиваться и веселиться. В общем, они были очень разными, но неплохо ладили. С каждым из них можно было говорить на совершенно разные темы. Помню [пару лет спустя] я пошел с Ларсом на «Синий бархат», когда он только вышел, в кинотеатр «Gate» в Notting Hill Gate. Он посмотрел его дважды. А потом сказал: «Эй, мы напишем про него песню».

Релиз Ride the Lightning во всей Европе и Великобритании был назначен MFN на 27 июня, и в тот же месяц группа снова отправилась в путь: четыре шоу на открытии у Twisted Sister в Голландии и Германии, следом за появлением внизу афиши на фестивале тяжелой музыки Heavy Sound Festival 10 июня, затем еще одно выступление на Poperinge Sports fields в Бельгии, где они открывали концерт Motorhead. Фронтмен Twisted Sister, Ди Снайдер, который все еще помнил горстку подростков, которые выступали для Джонни в Old Bridge за год до этого, любил говорить, что Metallica была милой кучкой ребят, но у них едва ли что-то получится. И большинство не трэш-фанатов согласились. Самым оптимистичным прогнозом среди тех, кто не верил в группу, был такой: если они правильно разыграют свою карту, однажды Metallica, возможно, станет такой же большой, как Motorhead. Группа, которая находилась в неведении, вернулась в Эль Серрито за две недели до того, как альбом должен был выйти. Реакция была мгновенной. В Британии Sounds стал первым авторитетным музыкальным журналом, сделавшим положительный обзор альбома Metallica в пылкой статье, написанной семнадцатилетним фанатом Motorhead по имени Стеффан Чираци, в наши дни более известным как редактор официального фанатского журнала Metallica – So What. Делая обзор для Kerrang! Хавьер Расселл призвал читателей «сделать звукоизоляцию стен, взять ящик пива, сесть и послушать великий хеви-метал-альбом всех времен!».

Возможно, Ride the Lightning не был великим, но абсолютно точно стал одним из самых влиятельных. Не все старые фанаты были воодушевлены тем посылом, который нес альбом. Рон Кинтана утверждает, что в Сан-Франциско, где Metallica едва ли показывалась с тех пор как переехала сначала в Нью-Джерси, а затем в Копенгаген и Лондон, дебютный альбом Exodus Bonded by Blood (который был выпущен только в начале 1985 года, хотя завершен еще летом 1984 года) уже продавался подпольными торговцами записей. «Большинству фанатов андеграунда он понравился больше, чем Ride the Lightning, и именно Bonded by Blood возглавил путь к соединению трэш-метала с метал-панком, что, в свою очередь, подтолкнуло трэш к новым высотам». В Великобритании Дэйв Констейбл, ставший впоследствии ключевой фигурой на страницах фанзина Бернарда Доу, Metal Forces, а также выступающий за прилавком еще более влиятельного первоклассного магазина пластинок в районе Сохо в Лондоне под названием Shades, когда его попросили подвести итог новой, развивающейся трэш-сцене в колонке для Kerrang! описал Ride the Lightning как «разбавленное продолжение» Kill' em All, разработанное специально для того, «чтобы попасть на консервативный внутренний рынок».

Несмотря на то что Кинтана и Констейбл были жертвами одного менталитета, свойственного любителям фанатских журналов, которые чувствуют угрозу, как только их кумир начинает привлекать более широкую публику, они были правы в одном: Ride the Lightning был не столько о том, чтобы увековечить образ Metallica как отцов-основателей трэша, сколько о том, чтобы утвердить их успехи как серьезных игроков рок-сцены в музыкальном и коммерческом плане. Малкольм Доум, который провел первое интервью с Джеймсом и Ларсом после выхода Ride, вспоминает, как «Ларс сразу поразил меня тем, что был так не похож на других. В отличие от большинства барабанщиков, он очень ясно формулировал мысли, и было понятно, что у них с Джеймсом были долгосрочные планы на группу. Они не собирались быть сегодня здесь, а завтра разносить пиццу. **Ларс размышлял о том, насколько значимой станет группа. У Джеймса было больше музыкальное видение. В том, что касается бизнеса, думаю, он следовал Ларсу, но у Джеймса уже тогда было понимание того, куда движется их музыка**». Как теперь настаивает Ларс, по своей сути Ride the Lightning был о том, «как мы начали писать с Клиффом», который для Ларса и Metallica представлял «громадный скачок с точки зрения разнообразия и музыкальных способностей… это был гораздо более богатый вкус». Кирк вспоминал, как Клифф ходил во время

записи, возвещая: «Бах – это Господь Бог». Он думал, что Клифф шутил. «А потом я понял, что нет»: Клифф был «большим энтузиастом, понимал гармонии и мелодию, он знал теорию, как она работала, и был единственным человеком, способным понять тактовый размер и записать его на клочке бумаги». Джеймс рассказывал, что Клифф сочинял на гитаре, а не на басу, нося везде с собой акустическую гитару, настроенную на тональность C. Мы не знаем, откуда он ее взял и за каким чертом она ему нужна, но на ней он играл эти странные мелодии, которые как бы вгоняли нас в атмосферу «Ktulu». На этой гитаре он написал много нашего материала».

Разумеется, более мейнстримовые фанаты начали толпиться в очереди, чтобы попасть на Metallica. Мартин Хукер вспоминает, что им потребовались «недели и месяцы продвижения и упорной работы, и рекламы, и организации концертов, чтобы запустить коммерческую лавину, которая вот-вот должна была начать спуск на Европу. «Это была старая школа и связанная с ней тяжелая работа. Мы потратили сотни тысяч долларов на поддержку тура, что для того времени было гигантской суммой. Мой [деловой] партнер Стив Мейсон думал, что я ненормальный. Но затем дело начало окупаться, и к тому времени, когда мы запустили второй пресс пяти тысяч пластинок, все выглядело гораздо более разумно». Он добавляет: «Главным секретом, который вывел группу на новый уровень, был в самих ребятах, в сарафанном радио. Помимо периодических выступлений на Friday Rock Show [на Радио 1], у них не было других возможностей попасть на радио или ТВ, их немного освещали специалисты, но не массовая пресса. Но сарафанное радио было просто невероятным, совершенно невероятным».

Правая рука Хукера – Джем Ховард – вспоминает: «Они были четырьмя парнишками, которые классно проводили время, и теперь в их карьере наметились изменения. Они не были такими большими у себя дома [в Америке] в то время. Потом мы поехали в тур по Европе и тут начали кое-что замечать». Мы были на подъеме, несмотря на скудное окружение. «Оборудование было либо в грузовике, либо мы делили его с Venom или Twisted Sister, или еще с кем-то из выступающих». Джем, который ранее был в туре с The Exploited и Madness, был поражен их музыкальными пристрастиями: «Каждая группа, с которой я работал, имела тенденцию слушать такую же музыку, какую она сама играла. Но в Metallica они включали The Misfits и разносили фургон, пока ехали по дороге. Потом они играли Simon & Garfunkel, а после Эннио Морриконе. Клифф был тем, кто ставил самый странный материал. Ларс был как будто фронтменом. Если бы ты захотел

узнать что-либо о группе – что угодно, – он мог рассказать об этом. И это очень помогало, потому что это значило, что каждый, кто хотел интервью, получал содержательный ответ». Джеймс «был не так уверен в себе в те дни. У него было очень сильное акне поначалу, и это было большой проблемой, в особенности потому, что он отчаянно пытался представить себя в роли фронтмена». Он вспоминает, как Хэтфилд все еще говорил о том, чтобы найти полноценного солиста летом 1984 года: «Он всегда говорил, что им надо взять певца. Он не был счастлив… По мере того как он становился старше и успешнее и его кожа зажила, а тощее длинное тело обрело мышцы, он стал популярен у девушек и осознал, что да! я – фронтмен. И это очень отличается от той причины, по которой большинство людей становится фронтменами – простое эго, даже при отсутствии таланта».

Джеймс стоял особняком от остальных членов группы, когда дело касалось обычных дорожных занятий. «Он потворствовал исключительно алкоголю, – говорит Джем, – который немного отдалял его. Помню, как достал немного кокаина в какой-то момент, и Джеймс такой: «О, мы не должны тратить на это деньги». Я просто сказал: «Посмотри под свою подушку». Я запрятал там пару бутылок водки, и он был счастлив как поросенок в хлеву. Это был тот ранний период, когда у них не было достаточно денег, чтобы сходить куда-нибудь и купить спиртного, а тут он просто почувствовал, что о нем позаботились, что, как я думаю, является важной частью отношений с группой». Или как мудро выразился Клифф: «Ты не сгораешь от того, что слишком быстро бежишь. Ты сгораешь от того, что идешь слишком медленно или тебе становится скучно».

Как говорит Джем, они также выработали некоторые хорошие привычки в туре: «Еще одним моментом, который отличал их практически от всех остальных групп, с которыми я работал, был в том, что они всегда делали автограф-сессию после шоу». Даже на тех шоу, на которых они не были главным номером, они ставили столы в коридорах за кулисами, специально чтобы встретиться с фанатами. «Они заканчивали выступление, шли за кулисы, садились, пили или просто быстро умывались водой и затем выходили и садились с полотенцами на шее, и подписывали до тех пор, пока все не уходили. Они проводили, возможно, час или около того, общаясь с поклонниками. Они начинали со слов: «Вам понравилось шоу? – А те подхватывали: – Оно было замечательным. Мне правда понравилось гитарное соло» или «Думаю, ты сегодня облажался здесь и здесь». Они получали мгновенный отзыв на свое выступление. Они были открыты любой конструктивной критике, и это еще один знак

того, что группа делала все это не ради денег. Они были там ради искусства». Билл Хейл говорит, что традиция началась с Клиффа: «Он был первым, кто вышел и пожал руку фанатам, потому что Клифф был и сам фанатом. Я всегда замечал, что он это делал больше остальных». Ларс и Джеймс опирались на собственный фанатский опыт, с его плюсами и минусами. Как человек, который всегда донимал любимые группы с автографами, Ларс знал, как важен для фанатов личный контакт, пусть даже небольшой, и какую лояльность это порождает, в то время как Джеймс вспоминал собственный горький опыт, когда, будучи фанатом Aerosmith, писал очень личные письма Стивену Тайлеру и Джо Перри: «Я ждал чего-то в ответ… потому что для меня они были настолько родными. Я чувствовал их музыку, они были моими друзьями. И я не получил ничего взамен. Мне прислали форму для заказа футболки Draw the Line. Вау, ну спасибо большое». И так он понял, «как не надо обращаться с фанатами».

Релиз Ride the Lightning на лейбле Megaforce в США не вызвал такого же воодушевления на национальном уровне, как это было в Великобритании, но Джонни и Марша Z все еще не теряли надежду на долгосрочный успех. «Мартин проделал огромную работу в Music for Nations, – говорит Джонни. – Они инвестировали очень много денег в маркетинг и рекламу». Не имея возможности обеспечить такой же уровень вложений, Джонни запланировал запуск альбома во время большого шоу в Roseland Ballroom в Нью-Йорке, с Metallica – второй по списку в афише, между хедлайнерами Raven, за которыми он теперь также присматривал на постоянной основе, и Anthrax, открывающими концерт (также основные клиенты Джонни).

Джонни и Марша продолжали искать возможность подписать Metallica на крупный американский лейбл, целясь в Майкла Алаго из Elektra, для которого Raven также делали демо в попытке заключить сделку. Характеризуя себя как «настоящего жителя Нью-Йорка и музыкального фаната», Алаго был уроженцем Бруклина, чья жизнь изменилась, когда он, по его словам, увидел концерт Элиса Купера в 1973 году: «С пятнадцати лет я бегал по рок-клубам [и] барам, таким как CBGB и Max's Kansas City, и Mudd и Danceteria». Работая в аптеке в Ист-Виллидж, чтобы оплачивать обучение в колледже, он получил первую работу в музыкальном бизнесе в 1980 году в ночном клубе Ritz, где он начал информировать охотников за талантами от записывающей компании, которые регулярно приходили в клуб, о самых лучших группах, которые там играли. Когда Джонни впервые встретил Майкла в 1983 году, он только что начал работать в Elektra, в отделе поиска новых исполнителей, в качестве независимого

скаута. В то время Motley Crue были лучшей группой Elektra в этом месяце, с первым альбомом на лейбле под названием Shout at the Devil, прошедшим в топ-20 песен и находящимся на пути к продаже миллиона копий. Ratt также прорвался в чарт тем летом со своим первым релизом на крупном лейбле Atlantic (связанным с Elektra) под названием Out of the Cellar, который вошел в топ-10; в то время как Van Halen на другом аффилированном с Elektra лейбле из тройки WEA, выпустил свой крупнейший альбом, продав десять миллионов копий в 1984 году, включая их номер один, сингл Jump. **Хард-рок снова становился большим игроком на американском рынке. Тем не менее Metallica все еще рассматривалась как совершенно другое предложение, даже для Elektra. Любому крупному лейблу до сих пор казалось слишком странным подписать контракт с Metallica. Но, как говорит Алаго: «Меня никогда не интересовали волосатые группы. Мне нравилась моя музыка, чертовски грязная и заносчивая**».

Увидев Metallica в Stone в Сан-Франциско в конце 1983 года, он был «ошарашен той энергией и харизмой, которая исходила от сцены». А когда услышал Kill 'Em All, «я потерял рассудок». Он «никогда не слышал запись, которая звучала бы живой, и я полюбил их песни и энергию». Он признает, однако, что «не знал, что сказать о них компании. Я позвонил Ларсу раз или два, чтобы выразить свой интерес, но в то время у них была сделка с Megaforce Records». Он вернулся к этой мысли летом 1984 года, когда узнал, что Metallica возвращается в Нью-Йорк для совместного концерта с Anthrax и Raven. «В то время я также делал демо с Raven, потому что Зазула хотели, чтобы я был их менеджером и заключил с ними сделку на США», поэтому он в любом случае собирался на шоу. Тот факт, что Metallica была в концертном списке, просто означал, что он придет пораньше.

Джонни, который собрал шоу как показ талантов CraZed Management, был в восторге, пригласив Алаго и уйму людей из индустрии, включая руководителей записывающей компании, агентов и самое главное с точки зрения лейбла Megaforce – ключевых дистрибьюторов. Вслед за тщательной разминкой в Mabuhay Gardens 20 июля – а это было первое шоу в их родном городе за последние девять месяцев, намеренно скрытые в программе за сценическим псевдонимом Four Horsemen (*прим.* «Четыре всадника»), – Metallica были готовы выйти на сцену. Алаго привел председателя Elektra, Боба Краснова, на шоу в Roseland вместе с «кое-какими ребятами из маркетинга» – не для того, чтобы посмотреть на Raven, а чтобы оценить Metallica. **Алаго говорит: «В тот вечер было столько возбуждения и**

энергии в воздухе, что я чувствовал, что он будет особенным. Metallica просто сорвала всем крышу. Я побежал за кулисы после концерта и практически захватил их на весь вечер, а уже следующим утром они были у меня в офисе. У нас была отличная встреча, мы взяли немного пива и китайской еды, и теперь я должен был придумать, как расторгнуть их контракт с Megaforce. Джонни был в бешенстве, но, в конце концов, деньги рулят, и Megaforce получил дополнительное финансовое вознаграждение, а остальное, мой друг, это долбаная история!»

У истории был еще один поворот, которого Джонни не ожидал, но который действительно приведет его в ярость: появление быстро развивающейся управляющей компании из Нью-Йорка под названием Q Prime. Компанией руководил Питер Менш (тридцатиоднолетний бывший бухгалтер по туру группы Aerosmith), окончивший в конце семидесятых курс текущего руководства в компании Contemporary Communications Corporation (CCC), известной в бизнесе просто как Leber-Krebs (после того как Стив Лебер и Дэвид Кребс основали ее в 1972 году). Компания Q Prime в восьмидесятых быстро становилась тем, чем Leber-Krebs была в семидесятых – самой успешной компанией по управлению рок-группами. Клиентами Leber-Krebs были Aerosmith, AC/DC, Ted Nugent и Scorpions, и она была идеальной школой для игрока типа Менша, который продолжил управлять мультиплатиновыми звездами, такими как Def Leppard, Dokken, Queensryche и, в конце концов, своей самой крупной звездой – Metallica. Вместе со своим деловым партнером Клиффом Бернштейном (бывшим управляющим отделом поиска новых исполнителей, прошедшим школу Leber-Krebs) они в Q Prime находились на гребне волны с третьим альбомом Def Leppard – Pyromania, занимающим второе место по продажам в 1983 году после Thriller Майкла Джексона. Теперь ими овладевали захватнические настроения, и Metallica, которая не так давно появилась на их радаре, стала первым кандидатом для ассимиляции в их быстрорастущую вселенную Q Prime. Действительно Менш, анализирующий «международную» сторону бизнеса из Лондона, в то время как Бернштейн руководил нью-йоркским офисом из квартиры в Хобокен, уже обладал проверенным послужным списком в работе с новыми рок-исполнителями, у которых система управления была значительно слабее и неопытнее, чем его собственная.

Еще в 1979 году он сыграл решающую роль в том, чтобы убедить AC/DC оставить Майкла Браунинга, который вытащил группу из баров и клубов Австралии на порог мировой славы, и подписать контракт с Leber-Krebs. Восемнадцать месяцев спустя

ему удалось проделать то же самое с Def Leppard, которые на тот момент были ведущими огнями Новой волны британского хеви-метала, будучи на грани подписания крупной сделки с Phonogram в Лондоне. Ни одна из команд не пожалела о своем решении. В обоих случаях Менш контролировал полную перестройку их карьеры: два последующих альбома AC/DC станут лучшими и, что самое главное, самыми продаваемыми в их карьере на тот момент Highway to Hell (1979) и Back in Black (1980); в то время как Leppard были на пути к тому, чтобы стать самой продаваемой британской рок-командой в мире. Когда в 1982 году Менш и Бернштейн решили создать собственную управляющую компанию, Def Leppard решили уйти с ними.

Теперь в 1984 году Q Prime вышел на охоту за свежей кровью. Менш увлеченно наблюдал за сценой Новой волны британского хеви-метала, кружился около Diamond Head в их ранний и все еще перспективный период, но от него отмахнулась подозрительная мама Шона Харриса – Линда, которая хотела как лучше, но была отчаянно неопытным менеджером. «Менш предоставил нам возможность открывать AC/DC на двух концертах в Ньюкасле и Саутгемптоне в начале 1980-го, – вспоминает Брайан Татлер. – После у нас была короткая встреча с Меншем в гримерке, где он нам рассказывал о том, как работает музыкальный бизнес. Мы были очень впечатлены и жадно слушали, и мне пришло в голову, что было бы замечательно, если бы Питер взялся за управление группой. Но мама Шона и [ее партнер] Рег пытались нас удержать, возможно, потому что [Менш] мог забрать нас у нее». Менш также вел переговоры с молодыми Marillion, которые в то время также были на пороге успешной сделки с EMI, но его снова отвергли. И не из-за того, что ему не хватало знания или опыта, а как раз наоборот. «Питер Менш был очень городским, очень американским и очень «большим, – вспоминает Фиш, бывший солист Marillion, – и я думаю, в силу того что мы были достаточно провинциальными в своих вкусах, нас все это оскорбило». **Как и с Diamond Head, манера поведения Менша «могу и делаю» оказалась слишком агрессивной для непритязательной пятерки, которая в итоге подписала контракт с менее авторитетным менеджером, но больше подходящим им на персональном уровне**. В обоих случаях можно предположить, что группы пожалели о своих решениях, поскольку их карьера так и не достигла тех высот, к которым пришли другие, кому хватило мужества подписать контракт с Меншем и Q Prime.

Одной из американских метал-команд, которая прошла через аналогичный эксперимент с Q Prime в середине восьмидесятых и

никогда не пожалела об этом, была Queensryche. У Queensryche, как и у Metallica, первый одноименный мини-альбом был выпущен на собственном независимом лейбле 206 в 1983 году, в то время как группой управляли владельцы магазина пластинок из их родного города Сиэтла. Группу выбрали для большой сделки с EMI America, но два альбома в их карьере, несмотря на хвалебные обзоры в Америке и Великобритании, с точки зрения карьеры топтались на месте. Приход Q Prime солист Queensryche Джеф Тейт описывает как «очень ценный» опыт для продвижения группы на следующий уровень. Тейт говорит: «У них были такие связи и мощь, наряду со способностью требовать того, что они считали лучшим для артиста. А также в том, что касается записывающих компаний, продюсирования, туров и заключения сделок с промоутерами, понимаешь, связей с MTV. Их очень уважали, у них за спиной был успех, и люди к ним прислушивались. У нас не было возражений по поводу их планов, и да, это было большим преимуществом иметь такого рода покровителей».

Из четырех альбомов Queensryche, выпущенных группой за последующие десять лет под управлением Q Prime, первые три станут платиновыми в Америке – и это отнюдь не благодаря давлению на группу, чтобы она внесла коммерческие коррективы в свой звук, как спешит заметить Тейт. Он говорит как раз о противоположном: «Философия Q Prime была очень простой: следуй своей музе. Следуй тому, что ты хочешь делать в творческом плане, и это всегда будет твоей визитной карточкой. В конце концов неважно продаешь ты записи или нет, если ты все еще следуешь своей музе». Ключевым уроком, который проповедовали Менш и Бернштейн, как он говорит, было следующее: «Никогда никого не слушай. Ты никого не слушал вначале и посмотри, где ты теперь. Поэтому следуй за тем, что ты сам хочешь делать». Мне это сразу же понравилось. На встрече с ними, что меня совершенно поразило, так это то, что они не собирались сидеть и рассказывать тебе, какую одежду ты должен носить или какие ноты играть. Их это совсем не интересовало. Они просто хотели руководить группами, которым было что сказать. Группы, у которых было призвание, я полагаю». Что касается их личностных качеств, то «Питер и Клифф – настоящие джентльмены. И я испытываю огромное уважение к обоим. У них есть сильные стороны в различных областях, и они достаточно мудры, чтобы понять, что каждому из них удается лучше, и позволять друг другу преследовать эти интересы. Питер всегда больше контролировал вопросы тура и дорожной жизни. Клифф больше увлекался дипломатией и переговорами. При любых

разногласиях в группе он всегда приходил и разговаривал со всеми и как-то все разрешал. А Питер был такой большой дубинкой; он приходил и бил по голове».

Как бы там ни было, Майкл Алаго настаивает на том, что он уже вел переговоры с Джонни Z по поводу Metallica «задолго до того, как вмешался Q Prime», и отрицает, что Менш и Бернштейн хоть как-то прямо повлияли на его решение. «В то время с ними работали Зазула, а не Q Prime. Для меня всегда дело было в группе и ее преданности музыке». Просто так получилось, что «Q Prime присматривались к ним в то же самое время, когда я их подписал». Но Джонни Z отмечает, что «сделку закрыли» Q Prime. Следовательно, Джонни сейчас считает, что, пока он проводил предварительное обсуждение с Алаго, Менш и Бернштейн, вероятно, поговорили с начальником Алаго – Томом Зутаутом. «Сделка была по существу устной. А потом пришли [Q Prime] и закрыли ее. Они могли закрыть ее сверху, в то время как мы работали снизу». Тем не менее это сработало, и факт заключается в том, что к тому времени, когда Metallica была готова поставить подпись на восемь альбомов с Elektra в Нью-Йорке, она уже не принадлежала CraZed Management. Джонни говорит, что Марша уже начинала подозревать, что что-то происходит, из-за подозрительного количества звонков, которые Ларс внезапно начал получать от «тети Джейн». Джонни усмехается с сожалением: «Марша говорила мне, что они постоянно звонят тете Джейн. Думаю, тетя Джейн была Питером или Клиффом. «Мне надо позвонить тете Джейн». Мы так думаем. Но кто знает?»

Для Ларса Ульриха, тем не менее, вопрос состоял не в том, бросать или не бросать в беде Джонни и Маршу. Они «всегда были хорошими людьми». Но «нам было необходимо выходить на следующий уровень», и они были вынуждены предпринимать кардинальные шаги, как они уже делали раньше с Роном и Дэйвом и сделают снова, когда дело коснется других в их быстро расширяющейся организации. Познакомиться с Питером Меншем, по мнению Ларса, было равноценно тому, чтобы найти последний недостающий кусочек головоломки или встретить умного старшего брата, о существовании которого он ничего не знал. Несмотря на их внешние отличия – Ларс, болтливый молодой забияка, и насупленный Менш (из тех, что портят все веселье), – за их, казалось бы, несочетающимися фасадами скрывалось поразительно схожее эго. Оба были мотивированными, безумно амбициозными перфекционистами, никогда не опаздывающими, никогда не отключающимися от происходящего, и никогда этого не хотевшими. Как только они начали работать вместе, Ларс стал равняться на Питера: он полностью доверился его инстинктам,

зная, что это был идеальный человек для совместной работы. **Точно так же Менш был достаточно сообразительным, чтобы увидеть сквозь пиво и смех и мгновенно уяснить для себя, что Ларс был таким же решительным, как и он, что он также хотел подняться на вершину и стать его дополнением: Ларс – улыбающийся фронтмен, очаровывающий всех, кого встречал на пути; а Менш – вышибала, который стоял рядом с ним, чтобы убедиться, что все обратили внимание и серьезно восприняли его слова**.

«Интересное» – таким словом Мартин Хукер сейчас тактично описывает свое взаимодействие с Меншем, после того как последний забрал Metallica: «Он был трудоголиком, должен признаться». Джем Ховард менее сдержан. Работать с новыми американскими менеджерами Metallica «было странно. Питер Менш, казалось, ни к кому не проявлял уважения, а единственный раз, когда я виделся с Клиффом Бернштейном на общей встрече… они общались с нами в этакой презрительной манере. Единственное, что интересовало Бернштейна, – найти свитшот Metallica, который бы ему подошел. Это все, что я помню о нем». Другие разделяли схожие чувства. «С Меншем всегда было действительно сложно, – вспоминает Джефф Бартон, который был редактором Kerrang! в то время, и описывает свои отношения с менеджером как «противоречивые». Он продолжает: «Будучи американцем, он до конца не понимал всей мощи британской музыкальной прессы. В Штатах у нее не было такого влияния». В то время как Менш относился к журналистам вроде Бартона как «к муравью, который готов быть раздавленным под его стопой», реальность заключалось в том, что в результате он оказал намного меньшее влияние на всесильную в то время британскую музыкальную прессу, чем ему хотелось.

Тем не менее было много тех, кто работал в тесном контакте с Q Prime – бывших коллег и руководителей компаний, которые говорят о них только хорошее. Когда одна из сотрудниц записывающей компании, работавшей с Def Leppard в 1980-х годах, серьезно заболела, Питер Менш в знак уважения заполнил всю ее палату цветами, которые она обнаружила, проснувшись утром. Другой бывший сотрудник нью-йоркского офиса Q Prime, который покинул компанию по личным обстоятельствам в девяностых, все еще утверждает, что вернулся бы «в ту же секунду» и что, несмотря на свой неудачный уход, это «была лучшая работа, которую я получал», оправдывая все случившееся неимоверным давлением, под которым постоянно находились Менш и Бернштейн. Разумеется, в управленческих способностях Менша и Бернштейна не было сомнений, хотя они не всегда

выигрывали – Armored Saint могли бы построить более серьезную карьеру, если бы проигнорировали совет Q Prime и поехали в Британию и Европу, чтобы капитализировать свою раннюю популярность там, как это сделала Metallica до того, как попасть под «воронье крыло» Q Prime; Warrior Soul и Dan Reed Network были еще двумя командами, прибывшими с шумихой в СМИ в восьмидесятых и ушедшими со сравнительно скромными продажами. Но те, кто расцвел под их опекой, сделали это настолько впечатляюще, что к концу десятилетия Q Prime могла похвастаться мультиплатиновыми группами, такими как Def Leppard, Metallica, Queensryche, Dokken, Tesla и Cameo. В 1989 году они были наняты курировать мировое турне Rolling Stones под названием Steel Wheels.

На самом деле тем человеком, который повлиял на знакомство Q Prime и Metallica, был Хавьер Расселл. «Менш позвонил мне и спросил их номер телефона, – вспоминает он сейчас. – Это были времена до появления мобильных телефонов, и их было непросто выследить. Помню, мне пришлось позвонить матери Кирка в Сан-Франциско. Я сказал: «Мне нужно срочно найти Ларса». Она сказала: «Хорошо, мы сегодня говорили с ним по таксофону», так как в их доме в Эль Серрито не было телефона. Вот так все было архаично. Затем я помню, Ларс позвонил мне из автомата в Америке за мой счет. Я сказал: «Слушай, Менш хочет поговорить с тобой. Он серьезно настроен подписать с вами контракт». Следующим, что узнал Хавьер, была новость о заключении сделки. Он отмечает, что Менш и Бернштейн вряд ли были единственными, кто принюхивался к Metallica в то время. Он считает, что менеджер Iron Maiden, Род Смоллвуд, также мог быть заинтересован: «Ларс всегда с восхищением смотрел на то, как Maiden вели дела – их графический дизайн, обложки, туры. Он всегда хотел, чтобы его представлял кто-то, похожий на Смоллвуда. Но я также думаю, что Смоллвуд не особенно интересовался такой музыкой. А Менш знал, что что-то должно произойти».

Джонни говорит: «Я должен сказать тебе кое-что; я много лет сокрушался из-за того, что потерял их. Потому что я верил, что мы сможем всем доказать, что проведем их до конца. С нами бы тоже все получилось. Они только вспыхнули, когда мы оставили группу! Ярко пылая! Это был момент в самом эпицентре событий». Сделка, которую в конечном итоге заключили с Elektra, позволяла Megaforce продать американский релиз Ride the Lightning в количестве до 75 000 штук. Но тогда, говорит Джонни, «первые семьдесят пять тысяч для новой группы – это была основная часть работы. После ты просто принимаешь заказы». Он

утверждает, что Ховард Томсон, будучи основным игроком в Elektra, позже «пришел ко мне и сказал, что мы с Маршей проделали работу на миллион долларов, чтобы продвинуть эту группу. Поднять Metallica на такой уровень стоило бы компании Elektra миллионов. Это лучший комплимент, который я когда-либо получал».

Однако в конечном счете их уход был «совсем невеселым». **Спустя три года я был в гостях у Джонни и Марши и слушал, как он отчасти в шутку говорил о Q Prime как о «ворах! Долбаных ворах**!». Когда я напоминаю Джонни об этом сейчас, он вздыхает и говорит: «Могу сказать тебе, кто они на самом деле такие. То, что они сделали, возможно, было вороватым. Но, быть может, группа пришла к ним как к спасителям – с жалобами, нытьем и просьбами, чтобы они вывели их на следующий уровень. Ты помнишь, Ларс всегда, всегда хотел быть в одной лиге с Def Leppard. Он чувствовал, что, если бы у них был менеджер Def Leppard, это стало бы возможным. Опять же, я не был серьезным игроком в те времена. Мы с Маршей не могли предложить больших площадок, а они хотели быть там, где все это гарантировано». Он не может «обсуждать условия» из-за статьи о конфиденциальности их итогового письменного соглашения с Metallica. «Но посмотрим, смогу ли я донести это в мягкой форме. Нас попросили юридически… согласовать разделение». Еще один глубокий вздох. «Знаешь, если это не взаимно, ты не сможешь управлять группой. Ты же не хочешь, чтобы тебя ненавидели. Я, напротив, хочу, чтобы меня любили! И если бы мы продолжили работать вместе, это было бы наказанием для всех. Это было неприятным сюрпризом, но я не могу сказать ничего, кроме того, что я прочувствовал всю историю, и она могла бы оказаться ничуть не хуже со мной и Маршей».

Однако этого мы не узнаем никогда.

7. Произведение искусства

Я сидел на углу кровати в своем номере в отеле и смотрел, как Джем набросился на него. Он снял со стены картину, положил ее на кофейный столик и начал отсекать на ней дорожки кокса.

– Есть две вещи, которые я бы не стал приносить в группу, – сказал он.

– Да, и какие?

– Первая – это весь этот трэш. Они стали внезапно очень чувствительными к тому, что их называют трэшем. Они считают, что вышли за эти пределы и их новый альбом – это нечто другое.

– Без проблем, – сказал я. Ничего особенного. То же самое было во времена панка. Я потерял счет количеству групп, у которых я брал интервью для Sounds и которые больше не хотели носить ярлык просто «панков». «Новая волна» была новым желаемым прозвищем будущей поп-интеллигенции, и ты должен был писать именно так, если хотел с ними дружить. То же самое было со всеми старыми группами Новой волны британского хеви-метала. К тому времени как я начал писать об Iron Maiden и Def Leppard для Kerrang! у меня даже мысли не возникало описывать их как часть Новой волны. Этот трюк был нужен для того, чтобы добавить себе известности в ранние годы, но потом после второго или третьего альбома превращался в занозу. Новизна поистрепалась, и все отчаянно пытались отдалиться от него. Никто не описывает Pink Floyd как психоделику, не так ли? Или Beatles как битников или моп-топперов, не дай бог.

– А что второй? – спросил я, нетерпеливо глядя на кокс.

– А, это, – сказал он мне, протягивая скрученную фунтовую банкноту.

Я втянул пару крупных кристаллов и откинулся назад, борясь с нахлынувшей тошнотой из-за того, что один из кусочков просочился в горло.

– Почему… Им не нравится кокс?

– О нет, очень даже нравится. Даже чересчур, мать их! Нет, если они узнают, что у нас он есть, нам ничего не останется.

– К черту тогда, – ответил я.

– Вот и правильно…

Мы сидели там пару часов, занимались своим делом, готовились пойти в студию и встретиться с группой. Мне нравился Джем. Он был старой закалки, знал, как начать вечеринку. Группе повезло, что он был с ними. А теперь у них буду еще и я. Не трэш-писатель, а настоящий мейнстрим-критик был

здесь, чтобы даровать свое благословение – или что-то в этом роде. Я стал для них частью всей этой хвастливой рекламной болтовни, когда меня пригласили прилететь в Копенгаген, чтобы оценить их новый альбом Master of Puppets. «В этот раз все по-другому, – продолжали повторять мне. – Это то, что позволит им вырваться в мейнстрим».

Я тогда покорно кивнул, ожидая, когда пришлют билеты на самолет. Мне было совершенно все равно, кто собирался прорваться в мейнстрим. Мне просто понравился Ларс, которого я встретил в Донингтоне летом. Я видел, как его группа изо всех сил старалась задрапировать свой темный музыкальный фон на этой невероятной, залитой солнцем сцене, одновременно пытаясь избежать бутылок и свиста, – обыкновенных атрибутов пьяной толпы Донингтона. Позже тем же вечером, уже в отеле, напившись в баре, Ларс указал мне на солиста Venom, Кроноса, который был явно без сознания, неуклюже развалившись за соседним столиком, лицом в горе пивных стаканов, и предложил, чтобы мы вместе с ним сфотографировались. Мы стояли там, посмеиваясь, пока журнальный фотограф нацеливал свой объектив, совершая свои телодвижения рядом с ушами Кроноса.

И вот теперь это; я ждал, когда смогу пойти в студию, чтобы услышать, чем Metallica занималась все эти месяцы. До меня еще не дошло, что они могли быть группой, к которой стоило бы серьезно относиться. Они были трэш-металлистами; музыкальным эквивалентом глупых пьяных парней, пихающих тебе член в ухо, и я видел такое уже много раз. Конечно, мы все это уже видели, думал я…

Для Metallica все изменилось внезапно осенью 1984 года. По соглашению с Elektra Megaforce передавала права на продажу Ride the Lightning после достижения объема 75 000 штук. Альбом расходился настолько быстро, что к тому времени, когда Elektra приготовилась сделать повторный релиз альбома Ride the Lightning в ноябре, его продажи были уже в два раза выше, чем Kill ‘Em All. И хотя Джонни и Марша были «убиты горем» из-за расставания с группой, сделка с Elektra помогла Megaforce остаться на плаву в период, когда они пытались справиться со своими огромными долгами. Как говорит Джонни, «нашей наградой за прорыв Metallica была ее потеря. Но в конце концов, люди толпились, чтобы увидеть их». Деньги от Elektra он «вложил в Anthrax и Raven».

В Великобритании Мартин Хукер из Music for Nations, который также был расстроен, что группа ушла, но в его случае новая сделка была скорее на пользу. «[Megaforce] продал группу

Elektra для Америки. И Elektra получила права на альбом [Ride the Lightning], за который мы заплатили. В свою очередь они любезно предоставили нам [следующий альбом Metallica] Master of Puppets бесплатно. Мы все еще должны были заплатить группе довольно приличный аванс, но не оплачивали никакие расходы на запись; что было справедливо, поскольку мы оплатили предыдущий альбом». Это также означало, что «кто-то в студии похлопотал и проконтролировал это». В то же время MFN мог по-прежнему беспрепятственно продавать записи Metallica, и они по полной программе воспользовались этим в последующие месяцы, в 1984 году, когда выпустили двенадцатидюймовый мини-альбом Creeping Death. Сторона «Б» состояла из свежих версий двух классических вещей Новой волны – Am I Evil группы Diamond Head и Blitzkrieg одноименной группы, – принадлежавших периоду гаражных репетиций у Рона МакГоуни. Поэтому они дали кавер-версиям неформальное название Garage Days Revisited.

Джем Ховард вспоминает, что продажи в Великобритании и Европе «были просто феноменальными. Я думаю, в итоге мы продали что-то около четверти миллиона копий». И дело было не только в содержимом, которое продавало сингл – солист Diamond Head Шон Харрис позже вспоминал, как был озадачен, когда Питер Менш позвонил ему и попросил разрешения на использование Am I Evil?. Я тогда сказал ему: «Не вижу смысла, но я не против, без проблем!» Дело было в гениальном способе, с помощью которого MFN продавала запись. Воспользовавшись предыдущим опытом в Secret, когда компания продавала хардкорной коллекционирующей панк-публике мультиформатные синглы «ограниченного тиража» и мини-альбомы, Хукер ловко выпустил Creeping Death в цветном виниловом издании. В Америке, где Elektra решила не выпускать сингл, MFN продали более 40 000 копий двенадцатидюймовых пластинок Creeping Death только на экспорт. Когда заказы начали превышать их производственные возможности, просто импровизировали и выпустили его в другом цвете. Джем вспоминает: «Мы сделали пресс [Creeping Death] в каждом цвете винила, который смогли найти. Нам позвонил импортер из Нью-Йорка и сказал, что им нужно еще три тысячи цветного винила, после того как мы сделали пластинки в синем цвете, или что-то вроде того. Я ответил: «Ну хорошо». Затем звонил на нашу фабрику, а они сказали: «У нас не осталось синего винила». Я не отчаивался и спрашивал: «Хорошо, а какой есть?», а они: «Есть немного желтого…». Тогда я перезванивал в Нью-Йорк и продолжал: «Не можем сделать синие, но есть желтые, и вы получите их через

семь дней, идет?» Они соглашались: «Да, по рукам». И это буквально было так. Я помню, мы сделали пластинки в синем, красном, зеленом, желтом, коричневом цвете. «Они получили коричневые». «Хорошо…». Даже не знаю точно, сколько цветов мы перебрали в итоге. Мы даже делали их прозрачными. Ну и, конечно, золотыми…»

Многие фанаты Metallica покупали запись снова и снова, просто чтобы собрать весь набор. Продажи начали взлетать так высоко, что Британия и Европа начали продавать больше копий двенадцатидюймовых Creeping Death, чем Ride the Lightning. Остальной шоу-бизнес также изумился, взял этот трюк на заметку, и в течение двух лет синглы в различных форматах стали стандартом индустрии в Великобритании, причем релизы распределялись так, чтобы новые форматы появлялись каждую неделю на протяжении восьми недель, поскольку все понимали, что многие фанаты будут просто покупать повторы. (Впоследствии по новому законодательству такая практика была запрещена.)

Все это было сделано с благословения группы – или, точнее, с благословения Ларса. «**Ларс всегда был выразителем взглядов группы, – указывает Хукер. – Любой деловой вопрос всегда решался через Ларса». Но Ларс не был похож на других барабанщиков. Он знал, что нельзя создавать музыку, не обращая внимания на деловую сторону, и наоборот**. Как говорит Хукер: «Если в группе есть парень, у которого есть своя голова на плечах, которая думает о бизнесе, то это всегда очень помогает. Многие группы не задумываются об этом. А Metallica всегда знала, куда хочет идти. У них был один человек, который прекрасно умел давать интервью и вести бизнес, и это позволяло другим больше заниматься музыкой». Он добавляет: «Но это еще и аспект, который присутствует у американских групп и которого никогда не было у британских. Например, Twisted Sister были невероятными профессионалами; такими сплоченными, с деловым мышлением, но не сдававшими своих музыкальных рубежей. Этим они с Metallica были очень похожи».

Окрыленные своим новообретенным успехом за границей, и к тому же с крупной сделкой в кармане, Metallica торопилась вернуться в Америку. Но Бернштейн и Менш подключили свой опыт и убедили их в том, что намного разумнее теперь будет возвращение в Европу, где их известность оставалась на самом высоком уровне, и начать гастролировать в качестве хедлайнеров. Поскольку Elektra была не готова запустить всю свою маркетинговую машину на Ride the Lightning до того, как альбом не будет выпущен в США в ноябре, американский тур в Новый год

оставался более разумной возможностью, позволяя подготовить правильный момент. «Так и получилось, – говорит Хукер, – с приятелями из команды MFN – Tank на разогреве, Metallica запустила свой тур из 25 концертов под названием Bang the Head That Doesn't Bang 16 ноября с шоу в клубе Exosept (в Руане, Франция), перед тем как отправиться в Поперинге (Бельгия), а затем на юг для выступлений в Париже, Лионе, Марселе, Тулузе, Бордо, Монпелье и Ницце. Концерты в Милане, Венеции и Цюрихе предшествовали прибытию группы на семь шоу в Западной Германии, которые прерывались только короткой поездкой в окольцованный дымом пресловутый клуб Paradiso в Амстердаме. После этого главным событием стало шоу для родного города Ларса в клубе Saga в Копенгагене, на котором присутствовал «очень гордый» Флемминг Расмуссен, после чего тур завершался концертами в Швеции и Финляндии, билеты на которые были заранее распроданы.

Конечной датой их тура было амбициозное выступление в лондонском Lyceum Ballroom 20 декабря. Частью масштабной стратегии было продвижение Metallica в Британии до такого же уровня, который уже был у них в Европе. Для этого группа также впервые появилась на обложке Kerrang! в рождественском выпуске 1984 года, где был изображен портрет Ларса Ульриха в солнцезащитных очках: голова немного откинута в пьяном ликовании, с причудливо распыленной серебристо-розовой краской на лице, с таким же окрашенным рождественским пирогом, инкрустированным болтами и гайками… Казалось, изображение было несовместимо с группой, которая отстаивала репутацию негламурной, уличной метал-команды (у которой слова не расходятся с делом), не согласной поддаваться коммерческому давлению. Но для всей остальной индустрии подтекст был вполне ясен: фото для обложки и истории снимал Росс Халфин, фотограф номер один журнала Kerrang! а статья была написана заместителем редактора Данте Бонутто, и оба были близкими личными контактами Питера Менша. Для этого они прилетели в Сан-Франциско, чтобы пообщаться с группой в Эль Серрито. «Я подумал: как им это удалось? У Diamond Head никогда не было обложки Kerrang! – говорит Брайан Татлер со смехом, смешанным с завистью. – Единственной причиной, по которой ему это удалось, я думаю – это потому что Ларс сказал: «Да, вы можете обрызгать меня краской, я сделаю все, чтобы попасть на обложку». А Diamond Head, возможно, сказали бы что-то такое: «Мы не будем этого делать! Я не собираюсь выглядеть глупо».

Однако этот ход нельзя назвать глупым, а если учитывать

новый план группы, то это был еще один гигантский скачок вперед. «Попасть на обложку журнала Kerrang! означало, что вы сразу же начнете продавать больше записей», – пожимает плечами Джем Ховард. Все, кто когда-либо выражал поддержку Metallica в Британии, были приглашены на концерт в Lyceum (который был отмечен как специальное рождественское шоу), возглавляемые Бонутто, Хавьером Расселлом и всей остальной командой Kerrang!. Писатель Малкольм Доум вспоминает, что был приглашен послушать через наушники партию Клиффа Бертона, которую он играл на сцене. «Это было нереально. Я имею в виду, он делал то, что ему нужно было сделать, чтобы сохранить ритм и так далее, но остальная часть его игры, похоже, совершенно не соответствовала тому, что делали другие, как будто он был в своем собственном мире. Это было совершенно необычно». Когда Харальд О спрашивал его о таком спонтанном подходе к живому выступлению, Клифф просто пожал плечами с улыбкой. «Да, ну, просто ты уже знаешь песню как свои пять пальцев и можешь просто послать ее куда подальше и делать что-то другое. Это интереснее, это занимает меня. Ты знаешь, есть чем заняться». Конечно, Клифф.

После небольшого перерыва на родине в Сан-Франциско (Ларс боролся с желанием провести отпуск дома со своей семьей, как это сделали Клифф и Кирк, чтобы составить компанию Джеймсу в Эль-Серрито) первые три месяца 1985 года Metallica провела в своем первом расширенном туре по США, растянувшемся более чем на год. Они были вторыми в афише из трех команд, возглавляемой W.A.S.P. и открываемой старыми друзьями, а теперь клиентами Q Prime – Armored Saint. Тур официально начинался 11 января с распроданного шоу в клубе Skyway, в Скотии, Нью-Йорк. Это было началом самых длинных гастролей группы: сорок восемь концертов за шестьдесят восемь дней, которые закрепят их статус самой горячей уличной группы в США. Самые близкие конкуренты – Grim Reaper (группа из последнего поколения Новой волны британского хеви-метала, которая смогла ступить на американскую землю) – продали более 150 000 копий своего дебютного альбома See You in Hell (выпущенного в США в то же время, что и RTL на независимом лейбле Ebony Records, который распространял RCA). Но это будет их вершиной. Дебютный альбом Slayer под названием Show No Mercy зафиксировал 40 000 продаж в США в 1984 году, и этого было достаточно, чтобы стать самым большим хитом Брайана Слэгеля и Metal Blade, но недостаточно, чтобы приблизиться к тому, за чем охотилась Metallica. (Anthrax и Megadeth выпустят свои первые значимые альбомы намного позже, в 1985 году.) К

тому времени американский тур Metallica достигнет своей высшей точки в главном шоу в Palladium в Голливуде 10 марта, и Elektra добавит еще 100 000 пластинок к продажам 75 000 штук, реализованным Megaforce в США, благодаря чему альбом станет Номером 100 в чарте Billboard. Тем временем в Великобритании альбом станет серебряным с продажами более 60 000 пластинок, а затем удвоит и утроит это количество в Европе. Также они теперь начали проникать на прибыльный японский рынок, где Q Prime заключил сделку с CBS (которая вскоре станет Sony). Добиться этого уровня стоило огромных денег: на обслуживание тура, на рекламу и продвижение, на запись и просто на то, чтобы держать их сытыми и спасать от неприятностей. Пока они были не в том положении, чтобы требовать значительных роялти. В действительности, когда они приезжали домой, Клифф продолжал жить с родителями, в то время как Джеймс, Кирк и Ларс уцепились за свои диваны в гараже у Metallimansion, в Эль Серрито. Но они определенно были на верном пути. Это можно было почувствовать в воздухе на каждом концерте, который они сыграли в том году. Когда тур, наконец, подошел к шумной и пьяной развязке на последнем шоу в клубе Starry Night, в Портленде, Metallica вытащила членов Armored Saint на бис, завершая концерт хулиганской версией The Money Will Roll Right In (*прим*. «Деньги потекут рекой»), написанной панк-рокерами Fang из Сан-Франциско. Они своего рода намекали на себя, и это была такая шутка, навеянная алкоголем, хотя глубоко внутри Metallica была более чем серьезна.

Дорога закалила группу. Даже Джеймс стал немного более расслабленным – на сцене и вне ее. Он хвастался Хавьеру Расселлу, который присоединился к туру на несколько дней, своими приключениями. Проведя «многие и многие часы в баре», они решили устроить «настоящую попойку» в комнате басиста Armored Saint, Джоуи Вера. «Мы все были очень пьяными и начали швырять бутылки из окна. Они разбивались с таким кристально-чистым звуком, но скоро нам это наскучило, и тогда я решил выбросить красно-черную кожаную куртку Джоуи в окно, а она приземлилась в бассейн, который, к счастью, был накрыт. Мы спустились вниз, чтобы подобрать ее, и на обратном пути на десятый этаж я решил открыть двери лифта между этажами… Потом мы застряли на полчаса, и все были в бешенстве, а я начал кричать: «Вытащите нас отсюда, черт возьми!» Наконец мы были на десятом этаже, и к тому времени я был совершенно вне себя. Я увидел огнетушитель, висевший на стене, снял его и начал поливать людей, весь этот углекислый газ, или что там за дерьмо из него вылетало».

Не случайно примерно в это время группа получила кличку, о которой впервые радостно сообщили в Kerrang! – Alcoholica. Джеймс как раз проходил стадию шнапса. Это и пиво, и водка, «**он приветствовал алкоголь совсем на другом уровне по сравнению с остальными**», – как позже будет комментировать Ларс. У Ларса была «склонность к запоям. Я выпивал каждый вечер в течение трех дней. Потом я не притрагивался к алкоголю следующие четыре дня». У Джеймса все было по-другому. Выпивка стала еще одной маской, за которой он мог спрятаться. «Я думаю, это помогало мне забыть о многих вещах дома, – как он будет рассуждать позже. – А потом это стало просто весело». Один фанат придумал прозвище Alcoholica, разработав дизайн футболки на основе обложки альбома Kill 'Em All, где название было переделано в Drank 'Em All и логотип Metallica был заменен на Alcoholica, вместо страшного молотка и лужи крови – перевернутая бутылка водки, из которой выливалось содержимое. «Мы думали, что это клево, – сказал Джеймс. – И сделали себе такие футболки».

Но выпивка придавала им силу и для других, более существенных вещей. Самое главное, Хэтфилд наконец обрел свой голос как фронтмен – реальный и воображаемый. Басист Megadeth Дэвид Эллефсон вспоминает, что он «был просто в шоке», когда увидел шоу Metallica / Armored Saint в Hollywood Palladium в марте. «Я был на их концерте Kill 'Em All в Country Club [в Реседа, в августе 1983 года], и он был неплохим, но они еще не обрели свою форму, как, например, группы, которые ездили в туры уже несколько лет. Но когда я пришел [в Palladium в '85-м], помню, как Джеймс вышел без футболки, и это было просто мощно. Это прозвучало как «твою мать, чувак! Эта группа прибыла! Еще никто так не делал!» Джоуи Вера вспоминает, как он наблюдал за Metallica, стоя за кулисами, в большинстве концертов того тура: «Это был огонь, который начинал разгораться. Именно там я впервые увидел это и видел это каждый день, в каждом маленьком городке. Одно дело увидеть что-то в журнале или на каком-то шоу в большом городе, но когда мы вместе были в туре и играли в каждой забытой богом дыре, вот там-то я и осознал – ничего себе, да это выглядит так же круто перед двумястами или шестью сотнями людей».

Находясь вместе в туре, они постоянно менялись автобусами между городами, как вспоминает Вера: «Они были просто… очень безумными. Так много вечеринок. Они уже побывали в Европе. Мы всегда были в восторге от них, потому что им это уже удалось, и просили рассказать какие-нибудь истории. Какие страшные там были телки, какая плохая еда, сколько раз они

просыпались в сточной канаве и так далее». Будучи басистом, Джоуи особенно тянулся к Клиффу: «Мы были похожи, Клифф и я, нам нравился джаз-фьюжн. Мы разговаривали о Стенли Кларке и о тех бас-гитаристах, которые нам нравились, когда мы росли. Он был на голову выше многих, превосходным музыкантом. Я думаю, это одна из причин, почему группа всегда ждала его одобрения. У него также была эта сильная панк-эстетика… делать все наперекор, идти против правил, он был действительно творческим человеком. Я всегда так воспринимал Клиффа: как человека с сильной позицией, который не стал бы делать ничего, что идет вразрез с его убеждениями. Даже тогда было очевидно, что это многое значило и для остальных ребят группы».

«Основное течение рока середины восьмидесятых было настолько консервативным, что увидеть парня в клешах, джинсовой куртке, с длинными прямыми волосами и странными неряшливыми усиками было настоящим вдохновением», – говорит Вера. Он рассказывает о том, что у Клиффа «практически был собственный язык. То, как он формулировал мысли. **Он не был одним из тех, кто подходил, говорил – привет, как твои дела, погода хорошая. Однажды мы играли концерт в Эль Пасо, и все ждали выхода на сцену. Он открыл дверь гримерки, просунул голову и сказал: «Слабость исходит от толпы». И закрыл дверь. Никогда не забудем этого. Это одна из классических цитат Клиффа**». Он мягко ухмыляется: «Мы это восприняли как хорошо, ну да, теперь мы должны выйти и разбудить этих людей, черт возьми. Великий мастер вошел и сообщил нам, где он…».

Вокалист Machine Head, Робб Флинн, был шестнадцатилетним фанатом Metallica, когда попал на их тур в Kabuki Theater в Сан-Франциско. «Это было безумное, невероятно напряженное шоу. Я впервые увидел, как фанаты бегали по кругу перед сценой, как они трясли головами. Я подошел к краю сцены и подумал: «Мать твою, это потрясающе!» Я никогда не чувствовал такого взрыва энергии. Меня это так подбодрило. Я даже не пил; меня привез отец, и поэтому я был трезвым и запомнил каждую секунду. После этого я решил ходить на концерты и пить там, и покупать наркотики. Ну, или предполагалось, что именно так и надо делать». Джеймс Хэтфилд был теперь «тем парнем, на которого все равнялись. Другие ребята мне тоже нравились, но Хэтфилд был таким невероятно… он был просто яростным, и это было круто. Он выходил из себя по любому поводу, и это было, типа, да пошел ты, да!»

Помимо высокопрофессионального менеджмента и крупной сделки со звукозаписывающей компанией, работа Metallica также

расширялась в других направлениях. Теперь у них было крупное представительство как в США, где они были подписаны на ICM с персональным руководством восходящей звезды индустрии, Маршей Власик, так и в Великобритании, где сооснователь Fair Warning Джон Джексон стал их организатором концертов. Увеличилась и улучшилась команда их гастрольного персонала. Марка Уитакера, который был полностью занят менеджментом Exodus, пытаясь самостоятельно создать шумиху вокруг альбома Bonded by Blood, заменили на английского техника по звуку – «Большого» Мика Хьюза, стажера-электрика из Уэст-Бромиджа, который начинал карьеру с оборудования Judas Priest, работая у них в свободное время, потом закончил обучение на концертного инженера по звуку, работая с другой командой Q Prime, Armoury Show. Когда те свернулись, Питер Менш пригласил Хьюза поработать с Metallica, и его первой инновацией стало добавление новой «примочки» для бас-бочки Ларса, которая позволяла поднять звук от низкого и тяжелого звучания, с которым он работал раньше, до среднего и высокого, а также усилить отскок и тактильность. Пол Оуэн, другой выходец из центральной Англии, который раньше работал на Diamond Head, теперь был нанят в качестве оператора подзвучки.

Другим важным новым лицом за кулисами был Бобби Шнайдер, который вскоре стал гастрольным менеджером. Он работал барабанным техником в туре Serious Moonlight Дэвида Боуи до того, как получил приглашение присоединиться к группе, тогда совершенно для него незнакомой. «Я никогда не слышал о Metallica, – объясняет Шнайдер сейчас, – и не работал с другими метал-группами. Поэтому для меня это был совершенно новый мир». Он работал в районе Бостона, когда ему позвонил временный гастрольный менеджер группы, постоянно работавший на Rush, Ховард Унгерлейдер, с которым Бобби раньше работал вместе на туре Rush в качестве режиссера по свету. Бобби вспоминает: «Предыдущий барабанный техник Ларса разрушил отель за день до этого, и его уволили. Они искали кого-то как можно быстрее и предложили мне работу прямо по телефону; и я вылетел [на тур W.A.S.P.]. Помню, как сидел в комнате с Ларсом, когда он пытался объяснить мне [что он хотел]: раньше он менял палочки в середине сета, в правой руке он держал другую палочку, и кое-какие еще мелочи. В своей типичной манере (а я тогда ничего не знал об этом парне) он объяснял мне одну и ту же вещь пятнадцать раз. Я посмотрел на него и сказал: «Да понял я». А он все продолжал: «Вау, ты довольно самоуверенный, да?»

Когда Ундерлейдер был вынужден вернуться к Rush, он порекомендовал взять Шнайдера гастрольным менеджером.

Бобби уже работал в этой должности с небольшими группами и занимался продюсированием, но это было чем-то новым: «Ховард сказал Меншу: «Знаешь, им нравится Бобби; тебе нужно просто сделать его гастрольным менеджером». Так мы и начали. Я завершил тур, потом они взяли меня еще на парочку. В результате наши отношения продлились шесть лет. И за это время я определенно увидел некоторые изменения. Я видел, как они росли».

Сейчас Шнайдер характеризует тур W.A.S.P. как «момент прорыва» – как для него самого, так и для Metallica. «Они всех сводили с ума. Я не особенно увлекался миром метала. Я не существовал в этом мире. Ребята из W.A.S.P. все были шести футов роста, они были устрашающими, и им принадлежала бóльшая часть оборудования. Но ребята из Metallica не приходили посмотреть на них. Они изо всех сил старались быть хедлайнерами. И без сомнения, уже тогда у Metallica была особая энергетика». После работы с Тони Томпсоном, первоклассным состоявшимся барабанщиком Боуи, переход Бобби к Ларсу Ульриху был похож на прыжок в неизвестность. «Джеймс плевал в сторону Ларса каждый раз, когда тот выбивался из счета, а это было достаточно часто. Иногда он настолько не попадал, что Джеймс поворачивался и пристально смотрел на него». Плевки «были способом Джеймса» сказать ему: «Чувак, да ты лажаешь сегодня, черт побери!». Но Бобби нравилось в барабанах Ларса то, что он был «практически как гитарист. Понимаешь, он играл все виды триолей и брейков… Никогда не было ощущения, что Ларс облажался со сложными деталями. Было просто постоянное ощущение, что Джеймс настолько разозлен, что плюет на него». И, несмотря на то, что Ларс был лидером группы в деловых вопросах, насколько Шнайдер мог видеть, в личных моментах они полагались на слова Клиффа Бертона. «**Клифф был их опорой. Он был тем, на кого все равнялись. Если предстояло принять важное решение, то оно обсуждалось на «внутренней кухне». Но мне казалось, что, если бы Клиффу что-то не понравилось, за ним было бы последнее слово. Клифф был Китом Ричардсом группы. Никто не бодался с Клиффом**».

Первые недели лета 1985 года застали Metallica снова в Сан-Франциско; они не были в туре, но готовились вернуться в студию для записи своего следующего альбома. «Огонь Metallica, – как говорит Джоуи Вера, возможно, и начал гореть более ярко, но самым продаваемым альбомом того года был новый мускулистый и неожиданно отчетливо выкроенный, ультрапатриотичный альбом Брюса Спрингстина Born in the U.S.A. (и неважно, что, доверившись интуиции, значительное число американцев

неправильно истолковало главный посыл альбома, главное ведь, что в итоге его купили около 15 миллионов человек)». На горизонте вырисовывалось глобальное событие десятилетия под названием Live Aid. Какое место в этой глобальной, строго геройской схеме всеобщего воодушевления могла занять сердитая, напыщенная кучка молодых голов, поклоняющихся хеви-металу с развязного Западного побережья? Наверное, где-то далеко в тени, но никак не близко к центру. Но в этом не было ничего страшного. Metallica необходимо было немного затаиться, чтобы обдумать и написать свое будущее. Их следующий альбом, который впервые записывался на крупном американском лейбле, должен был стать самым важным, и они все чувствовали это давление, даже когда шутили об этом и вели себя так, будто это все было игрой. Это должен быть первый альбом Metallica, для написания которого не было прошлых наработок, к которым можно было бы прибегнуть; ни старых рифов Мастейна или Exodus, которые можно было бы видоизменить или переделать в свои собственные, более интересные образы (хотя позднее Мастейн будет ошибочно утверждать, что он приложил руку по меньшей мере к одному из новых треков). Именно в этот момент, когда им необходимо было доказать, чего бы это ни стоило, что им удалось выбраться из музыкального гетто трэш-метала, им пришлось снова начинать с нуля.

Ларс и Джеймс стали уединяться в гараже в Эль Серрито и делать черновые наброски демо, перед тем как пригласить Клиффа и Кирка для обмена идеями и репетиций. Позже это войдет в привычку. В итоге имя Хэтфилда и Ульриха украсили все восемь треков, которые вошли в следующий альбом, уже получивший название Master of Puppets в честь лучшей из новых композиций. Авторство всех четырех членов группы присвоено двум трекам (заглавному и последнему – Damage, Inc.). В трех песнях было добавлено авторство Хэмметта (The Thing That Should Not Be, Welcome Home (Sanitarium) и Disposable Heroes) и только в одной – дополнительная печать Бертона (ставшее обязательным инструментальное соло Клиффа – Orion), а две просто носили авторство Хэтфилда-Ульриха (Battery и Leper Messiah). Тем не менее, настаивает Хэмметт, «девяносто девять процентов было создано совместно. У нас ничего не осталось из материала Ride the Lightning, а Kill ‘Em All был уже написан [когда я присоединился к группе]. Это было красивое музыкальное заявление нового состава группы, и таким оно и ощущалось. Мы узнали о способностях и темпераментах друг друга за прошедшие три года. И я могу сказать, что все это очень последовательно расцветало и превращалось во что-то такое, с

чем необходимо было считаться. Каждая рождающаяся песня была величайшей ценностью. Это было как: «О, Боже! Это же еще одна гениальная концепция, понимаешь?»

Все, кроме двух новых песен (Orion и The Thing That Should Not Be), были полностью завершены тем летом в Эль Серрито. Разговаривая со мной спустя более двадцати лет, Хэмметт смеялся над предположением Мастейна, что он заслуживал упоминания в соавторах Leper Messiah: «Несмотря на то что Дэйв утверждает, что написал Leper Messiah, это не так. Возможно, там есть аккордовая последовательность длиной в десять секунд, которая исходила от него, но по иронии судьбы она находилась как раз перед гитарным соло. Он не писал Leper Messiah. В действительности мы с Ларсом были в комнате, когда он придумал основной музыкальный мотив». У Кирка до сих пор хранятся пленки, «записанные на магнитофон, установленный в середине комнаты», во время сессий в Эль Серрито, включая черновые записи, такие как Welcome Home (Sanitarium), Disposable Heroes, Master of Puppets, Battery и среднюю часть Orion (Клифф полностью написал среднюю часть, с басовой партией, двух-и трехчастными гармониями, все было полностью готово. Мы все были абсолютно, абсолютно потрясены)».

Несмотря на то что Бертон указан соавтором только трех из восьми треков, Хэмметт считал, что «люди серьезно недооценивают вклад Клиффа в этот альбом». И дело не только в выразительном «нарастании объема» в басовом вступлении к Damage, Inc., которое было создано из импровизированного соло, которое он исполнял на каждом концерте тура, но и в общем звуке и направлении, которое взяла команда: «Помню, как он играл интро к Damage, Inc. в туре Ride the Lightning. В нем были и басовые нарастания, и благозвучность. Но что меня действительно удивило, так это то, что он сказал: «Ну да, оно основано на произведении Баха». Я спросил его, на каком, и я не уверен, что он дал мне правильное название, но я точно помню, что он сказал, это было: Come Sweetly Death (*прим.* «Приди сладко, смерть») или что-то такое». Кирк ссылается на Come Sweet Death (*прим.* «Приди, сладкая смерть) из 69 духовных кантат и арий, которые Иоганн Себастьян Бах создал для книги напевов Георга Христиана Шемелли, в которой была почти тысяча текстов песен с голосом и аккомпанементом, написанным в формате цифрованного баса – музыкального нотного письма, обозначающего интервалы, аккорды и неаккордовые звуки относительно басовой ноты, дающей гармоническое построение. Очень похоже на музыкальные убеждения Бертона.

Кирк продолжал: «Помню, когда впервые услышал риф к

Damage, Inc., я подумал, – вау, так просто и так эффектно. И должен сказать, одна строка – «Честность – мое единственное оправдание» – она просто прекрасна, но она была навеяна Thin Lizzy и их треком с Shades of a Blue Orphanage». Однако Кирк снова не совсем прав: песня, на которую он ссылается, Honesty is No Excuse, не из Orphanage, а из одноименного дебютного альбома Thin Lizzy, в котором солист Фил Лайнотт заканчивает куплет строкой Honesty is my only excuse («Честность – мое единственное оправдание»). В чем Кирк абсолютно прав, так это в том, что для Master of Puppets характерны «всевозможные странные музыкальные влияния, включая короткий гитарный пассаж в конце куплета Disposable Heroes, который стал попыткой гитариста сделать военный марш. «Как волынка или что-то вроде того. Я смотрел много военных фильмов, пытаясь найти что-то, звучащее как призыв к оружию. Как что-то, что сыграл бы волынщик, когда они пошли на войну. Я не нашел ничего и придумал вот это». Он смеется. Некоторые влияния были более очевидными, как, например, акустическое интро к треку, который открывал альбом – Battery, – другая намеренная попытка создать нечто «похожее на Эннио Морриконе», но по-прежнему сохраняющее некоторые настоящие аккорды из последующего трека.

Итак, материал был практически готов, и группе необходимо было найти студию, на которой его можно было бы записать. С Флеммингом Расмуссеном на борту теперь в качестве сопродюсера Ларс с удовольствием вернулся бы в Sweet Silence в Копенгаген, но остальные не хотели. **Хватит уже холода и снега – протестовали калифорнийские мальчики – давайте запишем альбом где-нибудь в теплом и солнечном месте, даже если это будет означать Лос-Анджелес, который они так презирали**. Итак, Флемминг прилетел в Лос-Анджелес и провел с Ларсом две недели в июле, разъезжая по окрестностям на машине Lincoln town с водителем, оплаченным Elektra, и выбирая студии. «Машину арендовала записывающая компания», – протестовал Ларс с красным от смущения лицом, когда столкнулся с журналистом, и тот в шутку спросил, не рок-звезда ли он теперь. «Мы об этом не просили!» Но именно в рок-звезд Ларс Ульрих и Metallica быстро превращались – к тайному восторгу их барабанщика.

Проблемой, как вспоминает Расмуссен, было найти в Лос-Анджелесе студию, которая могла обеспечить необходимую настройку барабанов. «У нас было огромное складское помещение в задней части [Sweet Silence] с действительно большой деревянной комнатой, в которой была необходимая

акустика. Там мы завершали сборку барабанов для [RTL]. Нам нужна была [подобная] огромная комната для записи барабанов [на Master of Puppets], поэтому мы ездили по округе в поиске студий». Не сумев найти то, что искал, Ларс вернулся к группе и снова предложил записаться на Sweet Silence. Что действительно качнуло маятник, вспоминал Кирк, так это то, что курс доллара был таким, что запись альбома в Дании выходила значительно дешевле, чем в Америке, что впервые позволяло им не торопиться с работой в студии. «К тому же у нас в прошлом неплохо получилось с Ride the Lightning, и мы знали студию и людей, которые там работали. И это имело значение. Мы действительно хотели быть там, где не было столько отвлекающих факторов. По крайней мере, для троих из нас – Ларс все время где-то болтался!»

Поскольку сессии в Копенгагене должны были начаться только в сентябре, Q Prime воспользовалась возможностью выжать из группы еще немного на трех масштабных рок-фестивалях того лета: все более популярном английском ежегодном фестивале Monsters of Rock в Касл-Донингтон 17 августа; еще более престижном Day on the Green festival в Oakland Coliseum 31 августа; плюс на Loreley Metal Hammer festival в Рейне – эквиваленте Донингтон в Западной Германии – 14 сентября. Мировые продажи Ride the Lightning приближались к пятистам тысячам, но их все еще считали в большей степени неудачниками, в лучшем случае – диковинкой рядом с такими большими именами, как ZZ Top, Marillion и «Бон Джови» (все они выступали после Metallica в Донингтоне), Scorpions, Ratt и Y&T, которые были выше по списку в афише Graham's Day on the Green festival двумя неделями позже. Только толпа, казалось, знала, кто такие Metallica, в особенности в Европе, где они продали больше всего пластинок и воспринимались как восходящие звезды. На фестивале в Рейне, на котором Disposable Heroes был впервые опробован на публике, Venom тоже был в программе, в том же разделе, но выше Metallica. Стоя за кулисами и слушая, как они молотят Seek and Destroy, Джефф Данн, к своему изумлению, услышал, как «вся публика запела. Тогда Джеймс закричал: «Какого черта сейчас произошло?», и потом все просто с ума посходили. Джеймс нашел контакт с публикой, и они были его весь вечер. Именно в тот момент, могу честно это сказать, Metallica начала нас обходить – на этом европейском концерте они действительно оставили свой след».

Вечером в отеле, накануне шоу в Донингтоне, Ларс сказал мне, что у них было «настроение убивать». Когда позже я спросил его, считает ли он, что Metallica преуспела, он энергично закивал

головой. Конечно, преуспела. «Когда мы поднимались на сцену в Донингтоне, я думал, что мы докажем другим группам и парням в зрительном зале, что у нас другой способ показать себя, совсем не такой, как многие себе представляли. Думаю, тогда люди начали постепенно понимать и ценить то, что мы делаем, и как мы это делаем – честно. Ты получаешь то, что видишь – никакого обмана. То, что ты видишь на сцене, – это то, какие мы на самом деле; мы не притворяемся и не играем на публику».

В нескончаемом потоке вещей, которые швыряла на сцену семидесятитысячная толпа Донингтона в тот день, включая наполненные мочой пластиковые бутылки, тоже не было никакого обмана. Летели они не только в Metallica, но и в других исполнителей на всем протяжении концерта, как будто это был такой обряд. Солисту Marillion группы Fish, который тогда находился в зените славы, хватило храбрости сказать толпе: «**Те из вас, кто швыряет бутылки, вы попадаете в людей в первых рядах. Отвалите». Это временно приостановило этот отвратительный поток. Но группы ниже по концертному списку не были настолько популярны, чтобы возразить что-то подобное, и были вынуждены улыбнуться и стерпеть**. У Джеймса Хэтфилда, однако, были другие проблемы, когда он вместе с Metallica вышел на сцену тем знойным вечером.

Metallica была зажата между Ratt и Bon Jovi, популярными рокерами с кудряшками на голове (группа дала зарок презирать таких), поэтому Джеймс сразу же объявил толпе: «Если вы пришли сюда посмотреть на обтягивающие лосины, накрашенные глаза и «О, детка» через каждое долбаное слово, то это не та группа, черт возьми!» И снова град пивных банок и бутылок. Клифф Бертон, как всегда, был оригинален. Уклонившись от летящей груши, которая приземлилась в его басовый кабинет, он достал ее, пару раз иронично откусил и запустил обратно в толпу, ко всеобщему ободрению. Как он позже уныло вспоминал: «Донингтон был днем мишеней и снарядов. [Мусор] копился на сцене целый день, и фрики неистовствовали». И затем он прямолинейно добавил: «И все равно, думаю, мы им понравились».

На фестивале Day on the Green, двумя неделями позже, Metallica были самыми большими авторами беспредела, чем кто бы то ни был из всей 90 000-й толпы. Шоу само по себе было запоминающимся событием. Малкольм Доум вспоминает, что он освещал мероприятие от Kerrang!: «Это был первый раз, когда я видел Metallica так высоко в афише такого важного концерта. Хедлайнерами были Scorpions, вторыми были Ratt, а Metallica были прямо под ними; далее следовали Y&T, Yngwie Malmsteen и

Victory. Знаю, для них это был концерт в родном городе, но это был стадион, и становилось очевидно, что они принадлежали более крупной сцене. Одной из главных особенностей Metallica было то, что они всегда росли, вне зависимости от того, в каком контексте находились. И тем не менее оставались очень народной командой – об этом можно было судить по реакции публики. Они знали, как достучаться до фанатов, как будто у них до сих пор была одна ментальность, они понимали друг друга. Мы на этой большой сцене только потому, что у нас есть музыка, которую мы хотим донести до вас и развлечь вас, но мы совсем не изменились».

Как будто пытаясь доказать это, Хэтфилд после шоу побежал в неконтролируемом приступе ярости, и подстрекаемый одним из ребят из East Bay, и разнес гримерку группы. Ломать гримерки стало регулярным видом спорта на их собственных гастролях, но как позже признался Джеймс, буйство на Day on the Green было «худшим». Когда ему пришла в голову мысль, как он говорит, «что поднос с едой и фруктами должен пройти через маленькое вентиляционное отверстие», но оно оказалось слишком маленьким, он просто решил «сделать дыру побольше». В результате трейлер за кулисами, который группа использовала для переодевания, был практически уничтожен. **Промоутер Бил Грэхем, длинная карьера которого не раз сводила его с разрушителями комнат (с Джоном Бонэмом из Led Zeppelin, например), вызвал солиста к себе в офис, как директор вызывает непослушного ученика для порки. Грэхем строго сказал ему: «Такое поведение недопустимо, я уже вел подобные разговоры с Сидом Вишесом и Китом Муном».** Джеймс, поставленный в известность относительно того, что порча имущества непозволительна и за нанесенный ущерб ему будет выставлен счет, позже с сожалением замечал: «Я понял в этот момент, что быть в группе означало не только выводить людей из себя и громить все вокруг».

И снова Клиффу пришлось возвращать все в более управляемое русло. Малкольм Доум вспоминает, как басист устроил разнос своим приятелям после концерта. «Помню, как он смотрел на Ларса таким взглядом: «Еще одно слово, и я тебе врежу, черт возьми!» Это немного их утихомирило – правда, только на время. Кирк Хэмметт: «Клифф был самым взрослым из нас. В нем чувствовалась сила, и он был очень, очень уверен в себе. Неоднократно мы полагались на него в минуты сомнений. В нем была такая уверенность, что он мог ею делиться. Он просто казался мудрее и намного более ответственным, чем все остальные. Он был тем, кто говорил, когда я или Ларс, или

Джеймс делали какую-нибудь глупость: «О чем ты, черт возьми, думал?» или «Это было совсем неумно с твоей стороны!». Он был тем, кто нас всегда отчитывал».

На следующий день после концерта Джеймс, страдающий от тяжелого похмелья, Ларс и Кирк встретились в международном аэропорту Сан-Франциско, чтобы сесть на самолет до Копенгагена. Впервые у них было достаточно времени, чтобы сделать альбом, а не пытаться втиснуться в расписание какой-то студии в конце тура, чтобы просто записать живой сет. Все были в предвкушении, за исключением Клиффа, который так и не появился. «Помню, как мы с Ларсом и Джеймсом ждали его у ворот, писали сообщения на пейджер, а он так и не пришел, – улыбался Кирк. – Нам пришлось сесть в самолет без него. Клифф постоянно опаздывал, потому что он жил в своем собственном времени. Он много курил». Они попробовали позвонить ему с платного автомата, но в ответ услышали только исходящее сообщение на его новом автоответчике. Тем не менее они сразу поняли, где Клифф; большой брат Клифф, выжатый досуха, вероятно, решил оттянуться в дыму марихуаны и парах пива. Об этом было несложно догадаться. Клифф также отчетливо понимал, что в первые дни в Sweet Silence они, скорее всего, будут сидеть, пока Ларс собирает барабаны, а Джеймс бесконечно возится с гитарным звуком. Он приедет к ним позже – так он решил. После возбуждения Day on the Green ему в любом случае необходимо было сменить темп.

Запись на Sweet Silence началась во вторник 3 сентября 1985 года. Группа все еще приходила в себя из-за смены часовых поясов, и до сих пор не было басиста, но во всем остальном они были в своей лучшей форме. **Суматошные два с половиной года, в течение которых состав Ульрих – Хэтфилд – Бертон – Хэмметт был вместе в Metallica, заставили их соединиться в крепкий кулак, чему также способствовали более 140 совместных концертов и два альбома**. Спустя восемнадцать месяцев после окончания работы над Ride the Lightning они совершили скачок вперед как авторы песен, и их новый материал должен был это доказать. Продажа почти миллиона альбомов и синглов по всему миру добавила им железной уверенности. «Было чувство [ожидания], – сказал Кирк. – На самом деле, казалось, за нами стоит большая сила, люди, поддерживающие нас, подталкивающие во время написания этого альбома… которая позволит сделать большой шаг вперед». На всякий случай Ларс брал уроки игры на барабанах. Стыдясь своего непрофессионального подхода в студии на прошлой записи, когда они работали с Расмуссеном, он собирался доказать продюсеру,

что может быть и по-другому. Кирк, будучи всегда добросовестным учеником, надолго уезжал из дома тем летом 1985 года, чтобы впервые пройти большой курс игры на гитаре с Джо Сатриани (который сам находился на пороге начала карьеры), с тех пор как присоединился к Metallica.

Больше никакого проживания в гостевой комнате. Поскольку теперь по счетам платила Elektra, они могли себе позволить жить в роскошном отеле Scandinavia, где Ларс и Джеймс делили один полулюкс, а Кирк и Клифф – другой. «Это сделало пребывание [остальных троих] намного проще», – говорил Ларс. «Мы думали, что находимся на вершине мира!» – смеялся Кирк. Даже Клифф, который прилетел к началу второй недели, начал обживаться и наслаждаться окрестностями. Когда наступила зима и ночи стали длиннее и холоднее, Клифф и Кирк, вдали от студии, со своими гитарами и щедрым запасом крепкого черного гашиша, не обращали внимания на снег на улице, превратив свою комнату в Scandinavia в маленький второй дом. «Для бас-гитариста он слишком много играл на гитаре, – вспоминал Кирк. – На самом деле он просто сводил меня с ума. Мы приходили в отель после того, как всю ночь где-то шатались, абсолютно никакие в три часа утра или около того. Но вместо того чтобы рухнуть на кровать, ему непременно надо было настроить электрогитары и пару часов поиграть. Я был совершенно без сил, но в итоге втягивался в процесс и тоже начинал играть вместе с ним. Он уговаривал меня, чтобы я показал ему отдельные отрывки каких-то песен, а он потом мог их играть. Он был одержим Эдом Кингом, одним из гитаристов Lynyrd Skynyrd. Он сказал: «Эд Кинг – его любимый гитарист, что был достаточно странно».

Когда они не играли на гитарах вместе, они играли в покер. «Мы ходили играть в покер по восемь часов подряд, после того как сутки не спали, – говорил Кирк. – Мы находили ресторан морепродуктов, который еще работал, ели сырых устриц и пили пиво, а потом, пьяные, кричали на местных». Это были, по его словам, «самые лучшие воспоминания» того периода. Джеймс и Ларс тоже больше отдыхали. Как и в предыдущие поездки в Данию, в свободное время они энергично принимались за пиво Elephant. Ларс вспоминал: «В конце ноября – начале декабря у них было рождественское пиво, которое считалось способом смыть с себя рождественские печали. И это пиво было в два раза крепче обычного. Каждый раз, когда мы ходили в бар и пили это рождественское пиво, Джеймс начинал говорить по-датски, напившись до потери пульса!»

Но каждый вечер, как только они оказывались в Sweet Silence, разговоры были только о деле. Они не хотели просто

остановиться на том, к чему пришли в RTL; новый альбом должен снова стать чем-то другим – начиная с качества звука. Я сказал Расмуссену, что, слушая альбом сегодня, кажется, что они сделали гигантский прорыв с Ride the Lightning и теперь хотели подняться еще выше с Master of Puppets. «Да, точно так оно и было, – отвечает он. – Когда мы собирались писать Master of Puppets, мы попытались снова повысить свою планку и сделать это даже лучше, чем мы в действительности могли. Мы знали, что у нас была горстка действительно хороших песен, и задрали планку на самом деле очень высоко, и мы много работали».

Удача им также подыгрывала. Группа недавно получила новые усилители Mesa/Boogie, но «звучали они паршиво». Итак, одно из новых заданий Флемминга (отзывавшееся эхом с его первоначальной задачей на сессиях Ride – найти новый гитарный усилитель, который мог бы подражать звучанию украденного усилителя Джеймса) заключалось в том, чтобы «повозиться», пока «не удастся создать гитарный звук», который мы сейчас слышим на альбоме; что-то, отличающее Metallica и, как он говорит, «сопровождающее группу на протяжении ее карьеры. Мы все могли это чувствовать». Флемминг также вспоминает, как впервые удалось заставить Ларса работать с метрономной дорожкой, чтобы улучшить его сбивчивый размер: «Или так, или Джеймс и Ларс играли бы, пока барабанная дорожка не получилась, как надо». Чтобы повысить его уверенность, Q Prime прислали любимый барабан Рика Аллена (барабанщика Def Leppard) – рабочий барабан Ludwig, – позднюю реплику с ручной гравировкой, окрашенный в черный цвет, с никелевым покрытием и латунным цилиндром (оригинальная версия которого была изготовлена Ludwig в 1920-х и называлась Black Beauty). «Мы поставили его, и он был просто неотразим», – Ларс просиял.

Однако это были только детали. Что Расмуссена поразило больше всего, так это гигантский прогресс их музыкальной техники. «В музыкальном плане они были в миллион раз лучше, чем то, что я видел в туре полтора года назад. Джеймс был просто потрясающим. Это было невероятно. Некоторые отрезки ритм-гитары он писал практически с первого дубля, затем мы начинали дублировать их, и это тоже получилось более или менее с первого дубля». Мы накладывали идентичные ритм-дорожки (одну на каждую сторону стереомикса), а в этот раз Хэтфилд взял привычку добавлять и третий слой сверху, который он в шутку прозвал «загустителем». «Мы были очень придирчивы к этой части записи, – говорит Расмуссен, – и хотели убедиться, что все дорожки получились так, как должны были, но Джеймс был настолько хорош, что это было просто вопросом времени». Клифф

и Кирк на этот раз имели больше влияния: «Они все внесли бóльший вклад в этот раз. Если у них было свое мнение, они его высказывали. Я точно знаю, что Клифф в этот раз высказывался намного чаще». Несмотря на то что он был указан соавтором всего трех треков, именно влияние Клиффа дало альбому такое неоклассическое ощущение, попеременно сложное, величественное, зловещее, высокопарное, превращающее их в музыкальные пирамиды с многократными движениями, намеренно противостоящими формуле куплет/припев большинства рок-групп того времени. Если в начале пути Ларсу нравилось тянуть каждый номер до такой непомерной длины, что он грозил рухнуть под собственным весом, то в этой записи все сложные треки били прямо в цель.

С точки зрения лирики, новый материал также был на несколько шагов впереди того, что они делали раньше. Джеймс, возможно, позднее приуменьшит значение нового содержания песен, сказав, что они просто «о том, как играть вживую», подобно его любимому безымянному герою из фильма Клинта Иствуда «Хороший, плохой и злой», предполагавшему, что на пути еще могут быть сложности. Пройдет пять лет, прежде чем Хэтфилд будет готов полностью обнажить свою душу и начать писать беспощадно откровенные песни о своем реальном эмоциональном состоянии, в котором не было места школьнику Metal Militia с Master of Puppets или славящему рок Phantom Lord. Вместо них появились песни о зависимости (заглавный трек, с динамикой света и теней, который можно сравнить с Zeppelin трэш-метала); об американских телевизионных евангелистах (Leper Messiah, название, взятое из Ziggy Stardust Дэвида Боуи); о безумии (Welcome Home (Sanitarium) – о пациенте, незаслуженно попавшем в сумасшедший дом, и, следовательно, написанное с ошибкой в скобках «sanitarium», которому предшествовал одинокий звон обработанной гитарной ноты); и, конечно, о старых друзьях – войне Disposable Heroes и смерти Damage, Inc., сразу ставших классикой трэша (исполняемые на психотической скорости, самые быстрые, самые качевые на этом альбоме, по иронии они символизировали постепенное расставание группы с жанром трэша). **В головокружительном вступлении, использующем ряд гармоний, нарастание объема и эффекты, Damage, Inc. стала метафорой прощания, возможно, с их невинностью, поскольку теперь они хотели наград и известности и предвкушали их с различной степенью лихорадочного возбуждения** (**хотя и не говорили об этом в местах, где их могут случайно подслушать**). Хэтфилд произнес это в одной из своих строк: «Мы прожуем и выплюнем тебя/Мы

смеемся, а ты кричишь и плачешь…».

Когда рассматриваешь Master of Puppets как единое целое, во многих отношениях напрашивается вывод, что это была просто новая, значительно улучшенная версия Ride the Lightning. Определенно, этот альбом следовал шаблону предыдущего практически слово в слово, начиная с атмосферного акустического интро, переходя в супербыстрый и супертяжелый открывающий трек Battery (отсылка к тем дням, когда они играли в клубе Old Waldorf на улице Battery Сан-Франциско), представляющий собой неприглядное столкновение панка и метала, жесткий и непростительный к обеим культурам.

За ним следовал монументально эпичный заглавный трек; тщеславный марш смерти The Thing That Should Not Be (как и The Call of Ktulu он был вдохновлен Г. Ф. Лавкрафтом, и его лирика «не мертво то, что в вечности живет/но через вечность и смерть может настигнуть» была перифразой цитаты, которая появилась на обложке Iron Maiden – Live After Death (*прим*. жизнь после смерти), которую Ларс купил во время их пребывания в Копенгагене). Следующей была жутковатая полубаллада Welcome Home… и так далее, до обязательного теперь восьмиминутного инструментального бас-соло Бертона Orion – оно стало маленькой белой точкой в океане черного цвета, которым группа покрыла весь альбом, как инь и ян, соло Клиффа так гармонично и незаметно вливалось в трек, что было непонятно, где затихает гитара и вступает бас. Тем не менее общий эффект каждого трека Master был гигантским прогрессом по сравнению с тем, чего удалось добиться Metallica на Ride, и хотя в те дни оба альбома упоминались с одним придыханием, но исторически, если первая пластинка Metallica воспринималась как исключительно завершенная запись, то последняя – как их первое абсолютное произведение; их Led Zeppelin II; их Ziggy Stardust; их наследие. Больше такого альбома Metallica никогда не напишет.

«Как будто в этот раз у нас все получилось, – сказал мне Кирк. – Целостность от песни к песне, от трека к треку – все это имело для нас смысл. Это было почти самосоздание. Идеи просто витали в воздухе и появлялись буквально из ниоткуда. **Сначала, когда мы только приступили к написанию, и до самого конца это казалось непрерывным потоком действительно гениальных идей. И это было практически магией, потому что все, что бы мы ни играли, получалось, каждая нота, которую мы играли, была к месту, и лучше быть просто не могло**. Это было исключительно особенное время. Помню, как держал альбом в руке и думал: «Вау, это офигительный альбом, даже если мы не продадим ни копии. Это неважно, потому что мы

только что создали великое музыкальное заявление». Я правда верил, что он выдержит испытание временем. Так и случилось…».

Разумеется, когда я навестил группу в Sweet Silence за неделю до Рождества 1985 года, в воздухе витало ощущение важного события. Все еще волнуясь по поводу финальных миксов, они сыграли мне только один трек со всеми вокалами – и это была сама Master of Puppets; и эффект был таким ошеломляющим, что я просто оказался не готов. Я ждал первоклассного хеви-метала. Вместо этого я получил Sturm und Drang: огромные студийные колонки воистину сотрясались под вихрем барабанов и гитар, которые рычали как вулканы из своих конусов. Клифф стоял рядом со мной с одной стороны, Ларс – с другой, кивая в такт; глаза Клиффа были закрыты в глубокой концентрации, а глаза Ларса, наоборот, казалось, выскочат из орбит, когда он бросал косые взгляды на меня, пытаясь понять реакцию на происходящее. Я попросил сесть, а они взорвали незаконченные, частично озвученные вокалом Leper Messiah, Battery, Welcome Home (Sanitarium), которая на этом этапе называлась просто Sanitarium, и The Thing That Should Not Be. Джеймс и Кирк входили и выходили, телевизор в углу показывал беззвучного Кирка Дугласа, неистовствовавшего в фильме «Спартак».

Потом, уже в отеле Scandinavia, мы с Ларсом сидели в баре, разговаривали и пили Elephant, а потом записали интервью. В какой-то момент я спросил, почему некоторые песни так часто меняют курс, переходя от хулиганского быстрого темпа к мертвенно-медленному, когда музыка только начинает расходиться. Он попросил привести пример, и я сразу же указал на песню, которую они только что сыграли – Master of Puppets. «Какой риф! – сказал я. – Sabbath в свои лучшие времена могли бы убить за него. Но потом, когда все только взлетает, начинается эта нисходящая кривая; как будто выключили одну запись и поставили другую. Почему они так сделали?» Он посмотрел на меня в изумлении: «Я не знаю, никогда об этом не думал, – он нахмурился. – Может быть, мы стараемся быть как можно более непредсказуемыми». Он сел, пытаясь переварить эту мысль. Я не собирался его запутать, просто казалось… в общем, что это очевидный вопрос. «Мы не хотим следовать беспроигрышным вариантам, – решает ответить он, в конце концов. – Мы всегда пытались делать все так, что бы даже для нас эффект был неожиданным». Он подытожил: «Думаю, ключ к любому успеху, который нас может ожидать как группу, заключается в том, что мы следуем нашим инстинктам, а не тому, что люди ожидают услышать от нас».

Спустя пять лет, когда это было не так уж важно, он был

более честен со мной и размышлял о том, как «в прошлом мы делали черновой вариант песни, я шел домой и засекал ее, и говорил: «Она длится всего семь с половиной минут!». И думал: «Черт, надо еще пару рифов добавить». Однако в 1985 году, когда они завершали работу над тем, что станет самым важным альбомом в их карьере, он сразу же начинал обороняться против любого предположения, что песни выглядят, возможно, слишком длинными или неоправданно извилистыми: «Были времена, когда мы работали над новой композицией, и она появлялась на свет длительностью четыре-пять минут. Но в конечном итоге мы все равно удлиняли ее, просто потому, что на этом наши идеи не заканчивались». Он добавил капризно: «Если мы можем сделать трек немного длиннее, немного интереснее и он от этого не будет хуже, то почему бы и нет?»

Когда я дразнил его, спросив, пробовал ли он хотя бы раз написать коммерческий хит, он снова расслабился и признался: «Один раз и только один раз», цитируя Escape из их озорного трека с Ride, написанного в стиле Thin Lizzy. Тот факт, что ни Music for Nations, ни Elektra не сделали из него сингл – последняя, отдав предпочтение более модной Creeping Death, а первая вообще не стала выпускать синглов, – только упрочил убеждение, что, по его словам, они никогда «не должны зависеть от того, какая музыка популярна в этот момент. Мы придерживаемся того, что хотим делать, того, во что верим как группа. Если нам это удастся, рано или поздно людям придется поменять свое мнение о нас, а не наоборот».

Меня просили не разбрасываться словом «трэш» в добровольно-принудительном порядке, но я, конечно же, не смог устоять. Ну и что с того? Я спросил. Находясь меж двух огней: неизбежных обвинений в предательстве хардкорной трэш-публики, которые, без сомнения, должны были посыпаться, как только фанаты услышат новый альбом, и слепых предрассудков главных критиков, которые никогда раньше не слушали их музыку и лишь знали, что их имя – синоним трэш-метала, не могли ли они оказаться неугодными всем, кроме себя самих? **Ларс пожимал плечами, признавая, что вся эта тема его «очень» раздражает, и настаивал на том, что они получат признание от самых важных людей – фанатов Metallica. К черту критиков**! «Если взять самые диаметральные вещи в нашем новом альбоме, а это, на мой взгляд, Damage, Inc. и Orion, то пространство, которое они охватывают, настолько большое, настолько безмерное, что меня действительно выводит из себя, когда кто-то пытается навесить на нас один ярлык. Да, мы играем несколько песен в стиле трэша, но это далеко не все, что мы

делаем. Это совершенно не значит, что это единственное, что у нас, черт возьми, получается. Мы не боимся играть более медленные вещи иногда; мы не боимся добавить мелодии или гармонии; мы не боимся доказать людям, что мы намного более компетентны в музыкальном плане, чем они могут ожидать». Ни он, ни остальные, как говорил Ларс, никогда не рассматривали Metallica как воплощение трэш-движения: «Я признаю, что мы были действительно причастны к тому, что эта сцена начала развиваться. Мы были первой группой с таким звучанием. Но мы никогда не считали себя «трэш-группой». Мы всегда были американской группой, на которую повлияли британские и европейские метал-течения».

После этого мы все пошли ужинать: группа, Джем Ховард из Music for Nations и я. В комнате не было звезд, только солдаты. И наименее звездным был Джеймс: высокий, но сутулый, он смотрел на меня с подозрением и только в самом конце выбрался из своего панциря, чему поспособствовали несколько бутылок пива и рюмок водки. Единственной и ненамеренной уступкой собственному имиджу был выбор футболок. Джеймс надел футболку с черепом тогда еще никому неизвестной панк-рок-группы The Misfits, в которой позже появится Клифф на оборотной стороне обложки Master of Puppets. Это был тот еще ужин. В то время как Ларс смеялся так громко, что люди за соседним столом отсаживались подальше, Джеймс хмурился, а Кирк, который был явно накурен, казалось, погрузился в свой собственный мир, в то время как Клифф пристально смотрел на меня, когда понимал, что я тоже смотрю, и говорил невпопад. **Клифф выглядел так, будто родился в джинсах клеш, и был, очевидно, классным парнем: задал несколько вопросов, честно ответил. Но он не был холодным, он был приветливым и милым**. Помню его безупречные волосы: длинные, ниже плеч, но приятно сияющие чистотой и здоровьем. Возможно, ему нравилось выдавать себя за неохиппи, отсылающего к более раннему периоду Вудстока, но Клифф Бертон был, несомненно, очень дотошной личностью, которой было не чуждо зеркало на стене. Когда мы с Джемом, наконец, сбежали от них на такси, все четверо преследовали нас до самой машины и пытались открыть дверь кеба, чтобы не дать нам уехать. Для нас, людей, которые встали с постели в шесть утра, чтобы попасть в аэропорт Лондона и провести день с группой в Копенгагене, вечер подходил к концу. Но для Metallica, совершенно очевидно, праздник только начинался.

Флемминг и Metallica так и не смогли довести эти миксы до конечного варианта, устраивающего обе стороны. Вместо этого

группа в последний раз покинула Sweet Silence 27 декабря и передала мастер-ленты в январе 1985 года ветерану студийной звукозаписи из Лос-Анджелеса Майклу Вагнеру, заслугам которого приписывают последние работы по продюсированию Motley Crue, Dokken и Accept. Вагнер, может быть, не знал ни о трэше, ни даже о Metallica на тот момент, но понимал, как отполировать мощные строительные блоки, которые Metallica старательно укладывала в Sweet Silence вместе с Флеммингом. С Джеймсом и Ларсом за плечами, раздающими приказы, Вагнер сел работать в Amigo studios, чтобы навести финальный лоск на последний опус Metallica.

Восхищенный результатами, Майкл Алаго дал Elektra зеленый свет для релиза Master of Puppets в начале марта 1986 года. Он все-таки попросил в какой-то момент выбрать из альбома сингл и даже сделать на него клип (ведь это все еще были те времена, когда MTV свободно крутил рок-видео в дневных шоу), хотя им предстояло активно продвигать Metallica как само собой разумеющихся некоммерческих «королей трэша», по крайней мере, с корпоративной точки зрения.

У Elektra определенно был бюджет, чтобы подергать за различные влиятельные рычаги на MTV, если бы группа была на это настроена. Но группа была против. На самом деле в последующие годы они поставят себе в заслуги отказ от «дурацких клипов, которые есть у любой неоригинальной рок-группы», как это подавал Ларс. Однако это отношение родилось не из бунтарской стойкости, а из сугубо трезвого рассчета; благодаря этому Ульрих станет известен в американской музыкальной индустрии гораздо больше, чем благодаря своим барабанам. Как Ларс рассказывал позже, тогда в 1980-х MTV был единственным кабельным телевидением (в отличие от того многогранного охватывающего весь мир Голиафа, которым он является теперь, управляя более чем дюжиной подобных спутниковых музыкальных ТВ-каналов), и мы с Питером и Клиффом из Q Prime взвесили все «за» и «против» создания такого клипа. Ларс был звездным учеником, у которого уже был ответ. «Мы поняли, что они и так будут показывать видео долбаной Metallica. Зачем выбрасывать деньги на это? Мы знали, что получим больше рекламы, если не станем ничего снимать».

Так и получилось. Но это была интересная позиция группы, чей новый альбом так свободно рассуждал на тему манипулирования и контроля; кукловода и его искусства дергать за правильные ниточки, делая необходимые движения. Казалось, обложка альбома отражала его идею слишком точно: поле с белыми крестами (вдохновленная, возможно бессознательно,

предпоследней сценой любимого Хэтфилдом фильма «Хороший, плохой и злой», где Туко Рамирес остервенело собирает золото между могильными камнями, под сердитым кроваво-красным небом), на котором парит логотип Metallica, а выше можно разглядеть руки кукловода, который дергает за веревки, прикрепленные к крестам. На самом деле это изображение может быть по-разному интерпретировано, по меньшей мере как буквальное отражение заглавной песни, в которой есть ссылка на наркозависимость («порубить свой завтрак на зеркале»): веревки куклы держит в руках дилер, а белые кресты – обреченные клиенты, мозг которых уже мертв.

Но в конечном итоге укоренится именно этот, чрезвычайно могущественный и глубоко циничный образ невидимых сил, манипулирующих и контролирующих. Особенно спустя четверть века, зная, что случилось дальше…

Часть 2
Искусство тьмы

8. Приди, сладкая смерть!

Должно быть, это случилось лет десять спустя. Так далеко в будущем, прошлое казалось другой планетой. Я гулял по парку с собакой одним ветреным и дождливым днем. Был одет в свой обычный костюм для прогулок: старые джинсы, которые не жалко было порвать или испачкать, ботинки с металлическими носами, несколько слоев футболок и свитеров и старая кожаная куртка Metallica. Работая в Kerrang! в восьмидесятых, я получал много такого добра: футболки групп, куртки-бомберы, бейсболки. Все с именем группы, украшающей переднюю сторону, и датами тура, нацарапанными на спине. Страшные вещи, в большинстве своем, которые ты ни за что и никуда не наденешь. Конечно, были и исключения. Однако редкая футболка не вызывала отвращения в женских взглядах, или не служила поводом для драки в баре, полном напившихся пива парней.

Куртка Metallica была одним из таких исключений. Сверхкачественная реплика классической американской байкерской куртки из черной кожи, она не была обезображена гастрольными датами; на ней не было безвкусных картинок мускулистых монстров-людей, размахивающих руками, или полуобнаженных девушек, радостно скачущих на драконах. Такую куртку ты мог носить, совершенно не стыдясь. За исключением того, что ей было уже десять лет и она была такой изношенной и потрепанной, покрытой грязью и собачьими слюнями, что на ней едва ли можно было различить слово «Metallica», написанное мелким шрифтом на левом нагрудном кармане, и под ним еще три слова: «Master of Puppets». Единственным отличительным знаком происхождения куртки был маленький, пришитый вручную череп, который украшал запястье левого рукава, теперь настолько заляпанного сухой грязью и потертого, что его едва ли можно было заметить, если не знаешь, где искать.

Лондонские парки никогда не пустуют, даже когда дождь льет как из ведра, но в этот день там было совершенно безлюдно, за исключением меня и моей немецкой овчарки, огромной зверюги, челюсти которой всегда были заняты белками и кошками, и другими собаками. Мы гуляли среди деревьев, в голове не было ни одной мысли, когда я внезапно врезался в него – человека, похожего на Иисуса, с длинными мокрыми волосами и всклокоченной бородой, со звериной улыбкой на лице, одновременно молодого и старого; он появился передо мной внезапно, и капли дожди падали с его носа.

Я испуганно посмотрел на него. Если незнакомцы без собак подходили к тебе в парке, это было не к добру. Я ожидал

услышать, что у него проблема, но он просто продолжал идти ко мне, улыбаясь:

– Эй, – сказал он, – классная группа.

– Что?

– Где ты ее достал?

– Что?

Он кивнул на куртку. У него выпала монета в один пенни.

– А, – сказал я. – Ну… мне ее подарили.

– Вау, – отозвался он. – Должно быть, этот человек вас очень любит.

Я не понимал, к чему все это идет: он мог быть классным парнем или психом.

– Хочешь продать ее? – спросил он.

– Что?

– Я дам за нее тысячу фунтов.

Я посмотрел на него. Что, серьезно? Тысяча фунтов…

Он засмеялся.

– Шутка, – сказал он, – но ты ведь на секунду поверил, да?

– Ага, – сказал я, почувствовав себя глупо.

– Как будто ты бы продал кому-нибудь такую вещь, – добавил он.

– Ну да…

– Даже за тысячу фунтов, а?

– О… нет.

И он ушел, продолжая улыбаться. А я развернулся в другую сторону, и дождь преследовал нас с собакой всю дорогу домой.

В то утро, когда Master of Puppets поступил в продажу в Британии, Мартин Хукер вышел из офиса MFN через Карнаби-стрит по направлению к Уордор-стрит и Сэйнт Эн Корт, где находился магазин Shades. Он был шокирован тем, что увидел. «Люди стояли на улице в очереди, протянувшейся через улицы Сохо. Они уже разложили альбомы по сумкам с квитанцией и стояли огромной стопкой у кассы, возвышаясь до потолка. Эта картинка будет жить со мной до конца моих дней, потому что это было как: «Мать честная!».

Релиз Master of Puppets в марте 1986 года перенес Metallica и весь трэш полностью в мейнстрим, чего до этого никогда не случалось. И несмотря на то что он скоро будет символизировать уход Metallica из жанра для тех поклонников, которые уже были в восторге от их змеиных чар, успех альбома дал трэшу имя и лицо, с которым ранее незаинтересованная рок-публика теперь могла его идентифицировать. Как и в случае с Дэвидом Боуи и глэм-роком, Sex Pistols и панком или Iron Maiden и Новой волной

британского хеви-метала, для большинства, покупающего музыку, эти жалкие подробности были неинтересны: по крайней мере, они теперь знали, чем был трэш, как он выглядел и даже как он звучал. Трэш был Metallica. И так же как Боуи и глэм, и Роттен и панк, несмотря на то что Metallica в ближайшие годы двинулась дальше, чтобы преодолеть ассоциацию со своими очевидными корнями и облачить свою музыку в более новые и интересные формы, их визитной карточкой навсегда осталось прозвище «крестных отцов трэша». Они были авторами музыкального наследия, которое имело больше общего с другими группами, пришедшими после них, но этот ярлык узаконил и одновременно сделал Metallica стереотипной – и всю свою последующую карьеру они будут выступать против этого, а когда им будет это выгодно – использовать как доказательство их прочного авторитета среди широких масс.

Однако на любом уровне Master of Puppets изменил правила игры. Это был один из двух лучших альбомов группы, и даже спустя четверть века он остается символом всего того, что продолжает делать Metallica интересной и захватывающей, и тот факт, что потом они удалились так далеко в своем образе и звуке, что стали совершенно другой группой, только усиливает ее таинственную привлекательность через многие поколения, а этот исключительно важный альбом сейчас совершенно обоснованно выглядит как неповторимая глава их собственной истории и истории рока.

В *Sounds* под заголовком «Трэш на доставке» новый альбом провозгласили «синтезом всего хорошего и истинного в Metallica… медленного, быстрого, мелодичного, увенчанного изысканным гитарным звуком Metallica, всего высокого и низкого». Ларс пытался изо всех сил перехватывать неизбежные негативные сравнения с трэшем и привлечь внимание менее предвзятых рок-поклонников, которые, как он верил, поймут Metallica, если дадут ей шанс. «Нельзя просто списать со счетов Metallica как трэш-группу, – говорил он. – Да, был первый альбом, мы об этом знаем, но новый альбом – это совершенно другое заявление». Джеймс добавил: «Мы никогда не пытались забыть, для чего собралась Metallica, ни за что. Просто зрелость в жанре порождает более качественный материал. И сейчас Metallica – это разнообразие оттенков».

Как только было продано более миллиона копий MOP по всему миру и альбом коснулся Top Forty Великобритании, даже журнал NME, который был бастионом предрассудков против метала и культурного снобизма, почувствовал, что должен поместить Metallica на обложку под маской «расследования», и

«лучше поздно, чем никогда», в котором они также по касательной затронули Slayer, Megadeth и Anthrax под заголовком: «Прорыв трэш-барьера». Неизбежно с учетом реакционного аспекта газетной культуры, начавшегося в 1970-х с похвального желания досадить различным рок-императорам, в эпоху пост-панка 1980-х превратилось в непристойное стремление показать свое превосходство без права на обратную связь, и Metallica обвинили в том, что они превратили музыку в «ярко выраженную форму гей-попа» – подход, с которым Ларс сражался с невозмутимым видом. Когда его просили высказать свое мнение о Париже (городе, в котором проходило интервью), где были более широкие музыкальные взгляды в целом, он прокомментировал так: «Я ценю и понимаю многие вещи, о которых вы говорите… но мне и моей группе интересна только музыка. История городов или то, что вытворяют рэперы, для нас на десятом месте по отношению к тому, что мы делаем». Это было противостояние без очевидного победителя. Называя в своей статье Джеймса «Джимом», Клиффа – «Крисом», безразличный писатель вряд ли смог вызвать восторг еще менее заинтересованной группы.

Тем временем Kerrang! как всегда прокладывал путь для Metallica и всего трэша. Альбом получил верхнюю строчку афиши и пятизвездочный обзор, в котором авторы сделали вывод о том, что, несмотря на то, что Metallica заслуженно признают самой выдающейся иконой трэш-метала, ее новый альбом доказал, что теперь парни являются «чем-то бóльшим и чем-то более великим». За несколько недель до этого журнал также запустил дочернюю версию, выходящую раз в два месяца, под названием Mega Metal Kerrang! которая специализировалась на процветающем рынке трэш-метала. На обложке их первого выпуска была Metallica. Джефф Бартон, редактор, говорит: «Люди просто склонны думать о том, что сейчас называют Большой четверкой – Metallica, Slayer, Megadeth и Anthrax. Но к [1986 году] возникла просто тьма групп, которые состязались за маленький кусок пирога трэш-метала, и мы не могли охватить их все на страницах Kerrang! потому что у нас была куча другого материала, который мы должны были готовить. Поэтому мы запустили Mega Metal, стопроцентный журнал о трэш-метале. Чтобы освещать не только большие имена, но и относительно мелких игроков. Мы просто сделали журнал с бóльшим уклоном на тяжелую музыку, чем Kerrang!».

Момент был подходящим. Metallica, возможно, и видела перед собой развилку, и даже повернула куда-то в сторону, но те, кто пришел после, уже не испытывали никаких колебаний. Они просто хотели попасть на эту дорогу. И команда Дэйва Мастейна,

организованная после ухода из Metallica – Megadeth, была далеко не последней. Ее дебютный альбом Killing is My Business… and Business is Good стабильно продавался с момента выпуска на независимом лейбле Combat в сентябре 1985 года. Он включал оригинальную, значительно ускоренную версию The Four Horsemen Metallica, которой Дэйв вернул изначальное название The Mechanix, и целью которой было «прибрать за Metallica» и доказать, что Megadeth должна возгласить трэш-движение, а не выгнавшая его группа. Мастейн хвастался Бобу Налбандяну: «Я думал, что будет намного сложнее сделать нечто лучшее, чем у Metallica, но моя версия в три раза быстрее, намного более продвинутая и гораздо более тяжелая». Это был, безусловно, технический урок мастерства с музыкальной точки зрения, и сейчас альбом, вероятно, рассматривают как начало движения, ставшего известным под названием техно-трэш и прогрессивный метал. Сами по себе песни отражали гневный, мстительный настрой Мастейна, совсем чуждый тому особенному юмору, который станет ценным товарным знаком группы в будущем. Metallica уже записывала Master в студии Sweet Silence, когда альбом вышел, но в день, когда он попал в магазины Копенгагена, Ларс не пожалел времени прийти и послушать его в наушниках. Он прослушал первые пару треков, сложил наушники и вышел, бросив: «Так я и думал».

Теперь не только Megadeth чувствовала себя комфортно, нападая на Metallica в музыкальной прессе. Керри Кинг из Slayer дразнил Kerrang! называя его «журналом Metallica», добавляя: «Очень много групп, которые начинали с хеви, а потом стали звучать как очень коммерческие», в особенности ссылаясь на Mercyful Fate [и] Metallica. Slayer приготовился дать отпор намерению Metallica двигаться «за пределами» трэша и самое глубокое подтверждение силы жанра, выпустив свой собственный альбом Reign in Blood, появившийся в лучах славы через шесть месяцев после релиза Master. Зеркально отражая Master of Puppets в том, что это был третий альбом группы, но первый релиз на крупном американском лейбле Def Jam (который распространяли через Geffen), Reign рассматривался как его злой близнец. Этот альбом был воплощением всего того, что отсутствовало у Master: откровенно некоммерческий, непреклонно конфронтационный, дающий новое значение идее экстремального хеви-метала. Продюсером альбома был Рик Рубин, чьи корни в роке и метале были только слегка намечены предыдущими успешными контрактами, такими как Run-D.M.C. и Beastie Boys, и примечательно, что через четверть века он сделает так много для восстановления музыкальной репутации Metallica. Но сейчас

альбом Reign подтолкнул Slayer на переднюю линию трэш-метал-сцены, оттеснив Metallica в сторону. **На самом деле Рубин отошел от своих правил, когда в студии призывал Slayer сделать их и без того ультратяжелый звук еще более агрессивным и неудержимым. Другим ключевым отличием был акцент на скорости, который привел к тому, что альбом из десяти треков, каждый из которых сам по себе является классическим, был восхитительно ужат до двадцати восьми минут**. Даже на таких треках, как Criminally Insane (который был выпущен синглом в Великобритании на красном семидюймовом виниле, с двенадцатидюймовым вкладышем в виде немецкого креста с цепочкой на шею), где были похоронный ритм, барабаны и гитары стреляли как пулемет. Наименее известная песня под номером один на альбоме – Angel of Death – перечисляла с мучительными подробностями зверства фантома нацистских лагерей смерти, доктора Йозефа Менгеле, что привело к тому, что Slayer резко осудили за то, что они симпатизируют нацистам, хотя тошнотворные практики Менгеле упоминаются как устрашение, а не источник вдохновения. В конечном итоге сила альбома была в его львиной мощи и игольной точности, например, в таких моментах, как второй трек Raining Blood. Как прокомментировал альбом музыковед метала, Джоел Макайвер: «Reign in Blood – это то, где весь экстремальный метал-пантеон начинается и заканчивается».

Ларс Ульрих согласился, одобрительно отозвавшись о Slayer как «самых экстремальных» ближайших современниках Metallica, а об альбоме Reign in Blood как «одном из лучших альбомов 86-го года». Он также настаивал на том, чтобы играть его за несколько минут до выхода Metallica на сцену: «Это дает мне заряд и заставляет меня выйти на сцену и выбить к черту все из моей барабанной установки». Единственный вопрос, говорил он, как долго Slayer будет играть такую музыку. «Я думаю, они такие интересные благодаря их экстремальности, – признался он. – Им ни до чего нет дела, и это клево. Но, возможно, они не захотят продолжения».

Другой командой из Большой четверки, которая еще больше, чем Metallica, хотела вырваться из этого шаблона, были старые добрые друзья из Anthrax. В то время как их альбом 1985 года, Spreading the Disease, во многом был близок образцу трэша, утвержденному Metallica и служащему явным объектом поклонения, они уже тогда подавали сигналы того, что имеют свое собственное лицо, начиная с их удивительно чистого гитарного звука (которому предначертано стать практически копией безжалостных даунстроков Metallica) и заканчивая их

песнями (таким как в Gung Ho, практически китчевом дубле брутального марша, полного военных эффектов) и вдохновленным скейтбордом образом: шорты ниже колен, аляповатые футболки с героями комиксов, бейсбольные кепки, повернутые козырьком назад. Дело было не только в одежде, но и в звуке – он был совершенно новым, гораздо более похожим на настроение Восточного побережья; он полностью воплотился в их следующем альбоме Among the Living, а также в сопутствующем ему британском хит-сингле, вдохновленном Судьей Дреддом – I Am the Law (несмотря на то что он был запрещен на радио BBC из-за фразы «Я есть закон, и вы меня больше не поимеете»). Надо отдать им должное, Anthrax были одной из первых метал-групп первого поколения трэша, которые приняли быстро поднимающуюся хип-хоп-сцену, повторив тот прорывной шаг, который сделали Aerosmith и Run-D.M.C. с Walk This Way, они пошли дальше и выпустили собственное произведение в стиле рэп-метал I'm the Man, ставшее классикой. «Тот факт, что нам нравится метал, не означает, что у нас закрыты глаза», – сказал мне Скотт Ян. К тому времени Джонни и Марша Z, которых группа оставила своими менеджерами в отличие от Metallica, подписали их на Island Records, благодаря тому, что Джонни удалось польстить его директору Крису Блэквеллу: «Ты не получил Metallica, но эта музыка невероятна, она слишком тяжела для любого другого лейбла. Только бунтарь вроде тебя…».

И хотя в СМИ их продолжали объединять вместе, с этого момента трэш Большой четверки разойдется по разным сторонам, несмотря на то что по-прежнему будет привлекать смежную публику. Поклонники хардкор-трэша останутся со Slayer. «Мы послушали Master of Puppets, и нам с друзьями он не особенно понравился, если честно», – вспоминает фронтмен Machine Head, Робб Флинн. «Мы ждали трэш-песен, но их там была всего парочка. Там было много акустики и гармоний, и мы были такие: «Фу, что это? Мы такое вообще не любим», и мы вроде как оставили Metallica. Даже не могу сказать тебе, сколько раз я возвращался к этой записи за свою жизнь, но тогда нам было всего шестнадцать. Я молился на Reign in Blood и вновь созданные группы, которые были быстрее и тяжелее, и, возможно, страшнее». Малкольм Доум соглашается: «Люди начали воспринимать Metallica как выдающуюся, а не просто хорошую группу. Их карьера шла в гору. Они переросли трэш, и было такое чувство, что [Master] была важной записью. Это был скачок вперед для Metallica и одна из ключевых записей эпохи метала. Metallica теперь обсуждали в таком же контексте, как, скажем, Iron Maiden, то есть как более массовую группу, в то время как

Slayer стали королями трэша». Даже Хавьер Расселл, который так много сделал для того, чтобы распространить послание Metallica в начале их пути, теперь переключил свою привязанность на Slayer, описывая Reign in Blood как «определяющий момент» в развитии трэша, «в основном благодаря продюсированию. В [ранних] альбомах Metallica всегда хромало продюсирование. И когда я услышал Reign in Blood, я сказал: «Прости, Ларс, но это намного лучше, приятель».

Джеймс Хэтфилд не согласился и начал лихо отстаивать позицию Metallica в третьесортной статье, посвященной трэшу, в совершенно безразличном журнале i-D. «Поначалу, когда люди начали копировать нас, это было комплиментом, но сейчас мы хотим убраться подальше от ярлыка спид-метала, потому что все эти группы уже запрыгнули на подножку. У групп Новой волны британского хеви-метала были свой звук и ощущение, но между новыми трэш-командами нет совсем никакой разницы. Трэш испорчен. Вы самая быстрая группа в мире… ну и что? Ваши песни – дерьмо». Разговаривая со мной примерно в то же время, Ларс пошел еще дальше, настаивая на том, что основной причиной, почему Master of Puppets получила такое внимание, был тот факт, что это не трэш-альбом. «Мы хотели, чтобы этот альбом оставил всю эту сцену позади; мы потратили на это время и сделали свой лучший выстрел. А не что-то с навешенным ярлыком». Интересно то, что Гэри Холт из Exodus – одной из тех групп, которая теперь выигрывала сравнение с Metallica, по мнению фанатов хардкор-трэша, – сказал, что согласен. Это не было связано с определением того, кто был худшей трэш-командой, говорит он, вопрос был в песнях: «По моему мнению, Metallica сделала лучший метал-альбом всех времен – Master of Puppets. Я даже не хочу называть его трэш-альбомом, хотя там его очень много. Это просто отличная запись. Они сорвались с места и побежали, и знаешь, они очень много работали над своими навыками и преуспели, и вся заслуга принадлежит только им, понимаешь?»

«Чем все это закончилось, – сказал мне Ларс, когда мы говорили в 2009 году, – элементом разнообразия. После того как ты написал Fight Fire with Fire [и] Battery, что еще ты будешь делать? Повторяя их, ты рискуешь пойти ко дну, потому что они никогда не будут так же хороши, как то, что ты уже делал. Или ты должен пойти дальше и попробовать что-то новое, потому что было так много другого материала, который нас зажигал». Как он утверждал: «Я слышал в интервью Керри Кинга, что у него очень широкие музыкальные вкусы, и у Скотта Яна, и всех этих ребят. Но мы… просто… последовали своему зову. И я не говорю это в

хвалебной манере, но у нас был своего рода настрой «нас ни черта не волнует». Я думаю, мы очень рано сказали: послушай, мы – Metallica, мы делаем то, что делаем, но теперь мы собираемся попробовать все эти новые штуки и повеселиться на другом уровне». Нацеленные не «загонять себя в рамки одномерности жанра трэша», они просто приготовились к «чертову взрыву в трэш-сообществе по поводу того, что они продажные, по поводу акустических гитар и тому подобного. Но мы были вынуждены продолжать свой путь, потому что в нем и заключалась истина, наша истина. Продажностью было бы ничего не делать, потому что тогда мы бы пудрили мозги и себе, и нашим поклонникам, а это совсем неправильно».

Символично также, что Master of Puppets стал альбомом, определившим всю дальнейшую философию Metallica. Находясь далеко впереди игры, не соревнуясь за корону трэш-метала, Metallica нацелилась на ту же массовую рок-аудиторию, которая сделала Somewhere in Time (также 1986 года выпуска) группы Iron Maiden, The Ultimate Sin Оззи Осборна (вышедший в том же месяце, что и Master of Puppets) – альбомами, занявшими самые высокие места в американских чартах за всю карьеру обеих команд. 1986 год был далеко не годом трэша, и самым успешно продающимся альбомом стал Slippery When Wet «Бон Джови», и он был как никто другой воплощением безопасного как молоко рока, искусства ради искусства, хитов ради долбаных хитов, роком эпохи рейганомики. И несмотря на то что Metallica не стремилась продавать свою музыку той же публике (хотя бы один член их команды в лице Ларса понял, что они в том же бизнесе и по меньшей мере на том же уровне, делая альбомы, попадающие в чарты, продавая туры, строя максимально широкую базу поклонников), она, безусловно, хотела конкурировать.

В Америке Master of Puppets освещали в печатных медиа примерно на уровне обзоров местных газет и еще, что было ожидаемо, в кучке рок-журналов, специализирующихся на метале, таких как Faces и Hit Parader. Но тяжеловесные медиа, такие как Rolling Stone, по-прежнему держали дистанцию, за исключением упоминания группы в контексте общего обзора быстро созревающей трэш-культуры. И что самое досадное, Metallica не могла закрепиться даже на самых узкотематических рок-радиостанциях. У них также не было хорошего клипа, чтобы распространять слово о себе на MTV, и группа была вынуждена полагаться на продвижение своего альбома старомодными способами: отправившись в тур. Или как говорит Кирк: «Просто отправиться в путь и гастролировать, пока не упадешь, что мы буквально и сделали». Здесь они получили необходимую

поддержку благодаря безупречным связям Q Prime, которые смогли отправить их в грандиозный летний тур Оззи Осборна.

«Для нас это был прорыв, – признал Ларс. – В те времена Оззи воспринимался как одна из самых противоречивых метал-звезд в США, и он собирал очень экстремальную публику, что нас более чем устраивало, потому что мы были еще более экстремальной напористой метал-группой, на которой Оззи, взяв с собой в тур, своего рода ставил печать одобрения». Позже Оззи сказал, что никогда раньше не слышал о Metallica, когда его жена и по совместительству менеджер Шерон впервые сказала ему, кто будет его товарищами по туру. «**Я прогуливался мимо их трейлера за кулисами и думал, что они принимали галлюциногены, – сказал он. – Потому что все, что ты мог слышать, – это Black Sabbath, кричащий из их окон. А еще запах травки**». Далекая от того, чтобы ревновать к звезде шоу, группа, а в особенности Ларс и Клифф, будучи старыми фанатами Оззи эпохи Sabbath, не могли поверить своей удаче. «Мы определенно восхищались им, – сказал Ларс. – Оззи был чертовой легендой… но под конец мы даже отлично проводили с ним время». Так они и делали. Несмотря на активную рекламу его реабилитации в Betty Ford Clinic, это все еще были безумные годы Оззи, и трейлер Metallica по мере продолжения тура становился все более частым пристанищем, где, как он быстро сориентировался, можно было неплохо выпить и покурить, или сделать еще что-то, избежав осуждающего взгляда Шерон.

Публика Оззи также быстро пристрастилась к группе. «Это на самом деле так, – говорит Бобби Шнайдер. – Я хочу сказать, что видел это, когда был в Европе. Я видел реакцию фанатов; тогда они продавали билеты, но это были концерты всего на пару тысяч мест. А когда они открыли шоу Оззи, это стало переломным моментом». Он говорит, что на некоторых шоу Metallica начала продавать больше концертного мерча, чем Оззи – а это было индикатором успеха для американского музыкального бизнеса даже в большей степени, чем продажи пластинок. Как сказала однажды Шерон Осборн: «У тебя может быть хит-пластинка в Америке, и это ни хрена не будет значить, когда ты поедешь в тур, особенно если ты работаешь в жанре рока. Толпа, которая покупает билеты на шоу, не полюбит тебя, пока ты не отработаешь вживую, а действительно хорошим знаком будет служить то, сколько из них захочет купить или носить твою футболку». Согласно Шнайдеру, к концу тура количество людей в футболках Metallica практически сравнялось с футболками Оззи. Реакция толпы «была просто феноменальной. Не думаю, что они это осознали. И в этом отчасти была прелесть. Они были просто

парнями, которые трясли головами на концерте. Думаю, они были бы одинаково счастливы играть в клубе перед пятью сотнями людей или на стадионе перед пятнадцатью тысячами. Корона еще не выросла. У них было немного требований, никакой звездности. Все были близки».

Вместе с успехом тура пришел рост продаж альбома. К концу гастролей в августе, когда они отыграли более 50 разогревов для Оззи и поняли, что означало выступать перед десятками тысяч людей на хоккейных стадионах, в конгресс-центрах, открытых «садах» и больших театрах, вперемешку с дюжиной или около того небольших площадок и выставочных шоу, где они сами были хедлайнерами, продажи Master of Puppets достигли 500 000 копий, что принесло группе первую золотую пластинку и попадание в Топ-30 США, где самым высоким достижением Metallica стало 29-е место. В конечном итоге они продержались в чарте семьдесят две недели. За прошедшую четверть века они продали практически семь миллионов копий в Америке и примерно такое же количество во всем мире. Тур Оззи/Metallica был на втором месте по выигрышу от продажи билетов в американском обороте того лета (только тур Aerosmith/Ted Nugent превзошел их). И снова, несмотря на то что это было не очень-то очевидно для фанатов трэша, Metallica протоптала дорожку, которой могли проследовать остальные, чем помогла учредить новый иерархический порядок американского мейнстрим-рока; это было кардинальное изменение, которое приведет к тому, что в последующие пару лет Slayer будет открывать концерты Judas Priest, Anthrax будет играть на разогреве у Kiss, а Megadeth принесет почести Iron Maiden. Все они надеялись на стремительный подъем в своей карьере «на карьерный лифт», который Оззи обеспечил Metallica.

«Я никогда не ожидал, что это окажется таким успехом, – сказал Кирк. По сравнению с тем, что происходило в других американских альбомных чартах, Master «был гигантским апельсином среди пригоршни яблок». Он сказал, что был «ошарашен», когда альбом стал золотым. До этого момента он думал: «Возможно, люди просто не понимают нас. Возможно, мы делаем что-то такое, что проходит мимо человеческих умов. Но когда мы ездили в туре с Оззи, мы обращали очень многих людей в свою веру, вечер за вечером. И нам это дало надежду, достаточную для того, чтобы продолжать. **Внезапно мы начали продавать альбомы, и во многом это было связано с тем, что поехали в тур и сыграли, отдав все без остатка, поставили великолепное шоу и просто донесли свою музыку до людей. Ведь по радио нас совсем не ставили**». Кирк вспомнил встречу

за гастрольным автобусом, где Клифф Бернштейн сообщил им, что у них будет «золотой альбом». «Он сказал что-то очень глубокое. Он сказал: «Парни, вы сможете отложить деньги на покупку домов, и я очень горжусь вами». И первое, что ответил Клифф: «Я хочу дом, где я смогу стрелять из пистолета, который стреляет ножами!» Это было очень типично для Клиффа Бертона…

Однако не все были впечатлены. Репортер Newsweek, освещая гастрольный тур, выбрал несколько эпитетов, чтобы описать парней из Metallica как «уродливых», «вонючих» и «мерзких», подытожив: «Я их ненавижу. Но этот успех невозможно отрицать». Наверное, он просто думал о Ларсе, который с гордостью заявлял всем, кто его мог услышать: «Я не мылся три дня, чувак». Его теория по этому поводу была следующей: «Я думаю, это связано с успехом; чем успешнее ты становишься, тем меньше потребность мыться». И только Джеймс напоминал Ларсу, что он и раньше был таким. Но те дни уже казались далеко позади; теперь Ларс жаловался британской прессе на то, что «четыре тысячи [фанатов] окружали их гастрольный автобус» каждый вечер в течение тура. «Спрос на твое время значительно возрастает», – серьезно замечал он. Ларс мечтал об этом с девятилетнего возраста, когда, будучи ребенком, слушал Fireball группы Deep Purple. Metallica также тогда осознала необходимость селиться в отелях под псевдонимами. Как отмечал Ларс: «Если фанаты будут иметь к тебе постоянный доступ, тебя каждый час будут беспрестанно беспокоить». Но в душе он, конечно, надеялся на это.

К счастью, Клифф был тем, кто тормозил Ларса (и любого другого) от того, чтобы слишком зазнаться, постоянно спрашивая: «Что для тебя настоящее?» Кирк вспоминал, что «Клифф обладал невероятной цельностью, и она выражалась с помощью одного простого предложения, которое я использую по сей день: «Мне насрать». Ему была действительно важна только музыка и полнота, которая за ней стояла. Он был очень и очень настоящим. Не знаю, понимал ли он, что его время очень ограничено, но жил он так, как будто это его последний день, и потому не соглашался ни с чем, что противоречило его вере. И это многому меня научило. До сегодняшнего дня есть вещи… ситуации… через которые мне приходится пройти… и я просто представляю, как Клифф говорит: «Что для тебя настоящее? Что в этой ситуации для нас настоящее? Что для нас важно?» И он перебирал несколько моментов, которые не имели значения. Он вычеркивал их и после каждого говорил: «Мне насрать!» Он был очень-очень сильным парнем. Временами

упрямым, и из-за этого мы иногда сталкивались. Но мы были настоящими братьями, он оказал большое влияние на всех нас».

Единственным темным пятном на горизонте был случай с Джеймсом, когда он получил серьезный перелом левого запястья, катаясь на скейтборде за кулисами, перед шоу в Адамсвилле 26 июня. Концерт пришлось отменить, и всю оставшуюся часть тура Джеймс был вынужден выступать без гитары, с рукой, болтающейся на повязке. К счастью, гитарным гастрольным техником Кирка был Джон Маршалл из группы Metal Church (из Сиэтла), и он согласился постоять на ритм-гитаре, пока запястье Хэтфилда не срастется в достаточной степени, чтобы он мог снова играть. Тем не менее, когда они вернулись в Лондон в первую неделю сентября, чтобы подготовиться к первому полноценному британскому туру, они были невероятно воодушевлены. Запястье Джеймса было все еще в гипсе, когда тур начался, 10 сентября в зале St David's Hall в Кардиффе, группа понимала, что это их время. Master of Puppets продал такой же тираж для MFN в Европе, что и в США, добравшись до номера сорок один в британских чартах, и даже вдохновленное выступление Anthrax (которые были счастливы играть у них на разогреве, ставшем также их дебютом в британском туре) не смогло ослабить их уверенность как группы, которая ставит потрясающее двухчасовое шоу. «Это преимущественно был тот же сет, который они исполняли в клубе, – вспоминает Малкольм Доум. – В ближайшие годы они не стали организовывать грандиозных шоу на сцене. Они использовали гигантский задний фон в виде обложки Master of Puppets, но в остальном просто выходили и взрывали зал. Это был потрясающий уличный рок».

История повторилась на следующий вечер в St George's Hall в Брэдфорде и Playhouse в Эдинбурге 12 сентября. Давая интервью за кулисами перед шоу для журнала Sounds, вся группа пребывала в возбуждении. Даже Клифф, который обычно делал все, чтобы избежать участия в интервью, оставляя это Ларсу, который упивался процессом, сел и присоединился к ним. **«Разница между нами и всем остальным металом, – объявил Клифф, – как между кулаком, бьющим в пустоту, и кулаком, бьющим в конкретную цель». Однако он с презрением воспринимал любое предположение о том, что группа пытается донести нечто большее, чем просто музыку.** «Быть в группе – значит быть обязанным заявить о своей позиции, – размышлял он. – Но мы не какая-то долбаная команда, которая пытается донести послание». Когда его собеседник, озадаченный тем, как Клифф ценит классическую музыку, начал на него наседать, тот терпеливо объяснил, что «все мы проходим через периоды

увлечения классической музыкой», что для Джеймса и Ларса было новостью. «Я был ею поглощен, – продолжал Клифф, – брал уроки, углублялся в теорию и так далее. Это влияет на тебя. Очень много музыки входит в одно ухо и вылетает из другого, но когда слушаешь это дерьмо в течение месяца, оно оставляет на тебе отпечаток. Оставляет свою отметку».

Оставшиеся десять шоу тура продолжились в позитивном настрое. Джонни и Марша тоже были там в качестве менеджеров Anthrax, и это была их первая встреча за почти два прошедших года. «Они были просто убийственны, – говорит Марша сейчас. – Просто великолепны, и я была рада снова увидеть их, особенно Клиффа, который был настолько любезен, что расспрашивал меня о семье». Anthrax также были довольны собой, ведь к ним относились так же, как к Metallica в туре с Оззи. «Мы действительно ощущали себя частью чего-то, – вспоминал Скотт Ян. – Толпа буйствовала, и мы почувствовали, как что-то началось». Этот фактор позитивного настроя также распространился на Ларса, который позвонил Брайану Татлеру, когда тур добрался до Birmingham Odeon, пригласив его поиграть Am I Evil? которая теперь составляла часть их выхода на бис. «Я сел на автобус до Бирмингема, – вспоминает Брайан. – Они пригласили меня за кулисы, и Ларс представил меня Джеймсу. Я никогда не встречал никого из них раньше… они были классными, и это было приятно. Когда подошло время концерта, Ларс сказал: иди и смотри сет, а потом возвращайся в конце, и мы вместе сыграем Am I Evil?. Я подумал: уфф, хорошо. Я этого не планировал». У него даже не было гитары, и он одолжил ее у Джеймса. «Я на самом деле не знал, чего ждать, когда Джеймс представил меня как «парня, который написал эту песню…». Но потом я вышел, и это был незабываемо».

В тот вечер за кулисами был молодой музыкальный журналист по имени Гэрри Шарп-Янг. Он пришел под предлогом взять интервью у Ларса, но все кончилось тем, что он разговорился с Клиффом, ожидая, пока Ларс появится. «Мы говорили о прошлом группы в США, преимущественно потому что я старался сохранить при себе настоящие вопросы к Ларсу, – вспоминал позже Шарп-Янг. – Клифф считал забавным, что зона за кулисами в любом британском зале выкрашена в тюремные цвета». Разговор также крутился вокруг смерти и того, что бы сделала Metallica, если бы один из членов группы был убит или умер. «Мы на самом деле говорили о Led Zeppelin и Джоне Бонэме», чья смерть пятью годами ранее была последним гвоздем в гроб уже и без того доживающей последние дни группы. «Что мы действительно обсуждали, так это гипотезу, что Ларс

встретится со своим создателем, – продолжал Шарп-Янг. – Клифф сказал, что они организуют большую пьяную вечеринку в его честь, а потом найдут другого барабанщика. И быстро…».

Следующий вечер, воскресенье, был последней датой британской части тура и их первым появлением в качестве хедлайнеров в лондонском Hammersmith Odeon. Как и в случае с Lyceum двумя годами ранее, пришла вся метал-пресса, хотя теперь ее уровень вырос и до медиамейнстрима; были даже люди с радио и телевидения. Однако это, как говорит Джем Ховард, «все еще было во многом «сарафанное радио». Если вы знали, кто такие Metallica и Anthrax, то это, вероятно, был самый большой концерт в стране в том месяце. Но по-прежнему было много людей, которые ничего о них не слышали». Он добавляет с улыбкой: «Конечно, это скоро должно было измениться». Он также отмечает, «как далеко группа продвинулась с последнего выступления здесь. Я всегда говорю: один концерт стоит десяти репетиций, и к тому времени они действительно умели выступать. Летний тур с Оззи превратил их в настоящую, мощную концертную машину».

Перед шоу Джеймс и Ларс зашли в соседний паб Duke of Cornwall за парой бутылок пива. Среди изумленной толпы людей, присоединившейся к ним, был дизайнер Kerrang! и диджей Стив ‘Крашер’ Джоул. «Почему-то Ларс думал, что я – Бон Скотт, – смеется Крашер сейчас. – Или как минимум призрак Бона Скотта, хотя не могу сказать, чтобы меня кто-то с ним путал. Там было полно фанатов Metallica, но все было душевно и спокойно. Джеймс был достаточно тихим, зато Ларс – полон восторга, говорил со мной не замолкая. Помню, как потом я вернулся с ними на концерт. В те времена не было охраны, они были предоставлены сами себе».

Снаружи концертного зала Джем помнит, как раздал последнюю пару билетов для прессы: «Когда у меня было полностью распроданное шоу, как в Hammersmith Odeon, я всегда оставался снаружи, вручая билеты для прессы различным журналистам и другим гостям. К тому времени как группа вышла, раздача заканчивалась. Но, конечно, каждый раз находилась парочка людей, которая не появлялась, и я терпеть не мог оставаться с этими билетами, которые были никому не нужны. **Итак, когда группа начала выступление, я увидел снаружи этих всхлипывающих девчонок. Им было примерно по четырнадцать лет, и я спросил, что случилось, а они ответили, что у них не было билетов и они не могли себе позволить купить у спекулянтов, потому что те просили свою стандартную заоблачную цену. Тогда я сказал: не**

переживайте, вот, держите, и отдал им последние два билета. После чего помню, как они повалили меня на землю и задушили поцелуями! Потом они побежали в зал. Это был трогательный момент».

После концерта группа провела больше часа, сидя за сколоченными столами, установленными в коридоре за кулисами, раздавая автографы и разговаривая с фанатами. Затем Ларс решил пригласить гостей группы в дом Питера Менша на Варвик-авеню, где он провел ночь. Крашер Джоул говорит: «Я помню, как меня затолкали в машину с Ларсом и, возможно, Джеймсом и повезли в это роскошное место где-то недалеко от Холланд-парка, я думаю, где у Менша был дом и где нас встретила его жена Сью, абсолютно потрясающая женщина. Это было удивительное место: стены завешаны золотыми пластинками, на одной из тех улиц, которые постоянно патрулируют полицейские». Малкольм Доум, который тоже был там, помнит ту вечеринку у Менша, «которая продлилась всего пару часов», а потом Джеймс, Кирк и Клифф вернулись в отель Columbia, где к ним присоединились последние отбившиеся от стаи, и они все вместе гуляли почти до самого рассвета.

К счастью, у них впереди была пара выходных – достаточно времени, чтобы прийти в себя после похмелья, если, конечно, они переставали пить на достаточный срок, чтобы оно вообще наступало. Это были времена вечеринок, для всех кроме Клиффа, предпочитавшего вину травку, а вот Джеймс и Ларс были настроены веселиться. Они едва ли ложились спать, когда группа погрузилась в гастрольный автобус утром вторника, чтобы переехать через паромную переправу в Швецию, где должна была начаться европейская часть тура. Только в Швеции продали 45 000 копий Master of Puppets – это огромное количество для территории с очень скромным музыкальным рынком. Их первой датой было 24 сентября, они выступали на престижной арене Olympus в Лунде. Джеймс надеялся снова надеть свою белую Gibson Explorer, но после снятия гипса запястье все еще болело и оставалось слабым. Несмотря на это, он попытался играть на втором концерте тура в Осло и почувствовал в себе достаточно уверенности, чтобы сказать Джону Маршаллу, что его присутствие на сцене больше не потребуется. Следующим вечером в Solnahallen в Стокгольме Джеймс надел свою гитару с самого начала концерта, и группа играла превосходно, снова вернувшись к своему классическому составу из четырех человек, впервые с момента травмы Джеймса тремя месяцами ранее. На волне вновь приобретенной уверенности группа превзошла себя, Клифф, в частности, достиг новых высот, добавив странную, но на

удивление трогательную версию The Star Spangled Banner к своему стандартному бас-соло, и публика и остальная часть группы разинули рты, пока он тряс хайром по всей сцене, размахивая правой рукой. Он жаловался на боль в спине, возникающую из-за его непринужденного стиля игры, но это было совершенно незаметно по его выступлению.

В ту ночь они не останавливались в отеле. Следующее шоу было в Копенгагене, который стал «домом вдали от дома» для Metallica, особенно для Ларса, и они хотели немного отдохнуть там после шоу. Поэтому они погрузились в автобус сразу после автограф-сессии в Solnahallen, все еще покрытые потом, с полотенцами на шее, чтобы не замерзнуть. В Скандинавии лето уже закончилось, и хотя днем было все еще тепло, ночи становились холоднее и темнее. Впереди было долгое путешествие, и водители торопились, чтобы их караван тронулся в путь: два гастрольных автобуса – главный автобус, в котором размещалась группа, Бобби (менеджер по туру) и команда по музыкальному оборудованию; и второй автобус с технической командой; третьим ехал грузовик с оборудованием. Поездка включала несколько второстепенных дорог через холмистую сельскую местность. Автобус с группой выехал первым, и большинство его пассажиров решило посмотреть видео, выпить и покурить, пока адреналин от концерта наконец не утих. У них была получасовая остановка в Эдесхёге, но к двум часам ночи практически все уже спали на своих койках.

Автобус был тесный, некомфортный – традиционный английский туристический автобус, принадлежавший Len Wright Travel и перестроенный в спальный вагон. Его задние сиденья были сняты и заменены на восемь фанерных кроватей, поверх которых положили тонкие черные вспененные матрасы. «У нас правда был очень плохой автобус», – вспоминал позже Кирк. Некоторые койки были удобнее других. Но Джонни Маршалл, например, не мог уместить свое тело ростом шесть футов и семь дюймов ни на одну из них. Кирк и Клифф снимали колоду, чтобы разыграть более комфортное место у окна, и в тот раз Клифф выиграл, вытянув туза пик. Они с Джеймсом последними завалились спать, Джеймс, сраженный водкой, а Клифф – косяком с марихуаной. Их кровати находились рядом, в хвосте автобуса, и они оба уже задремали в абсолютной тишине ночи, когда автобус начал сползать с дороги.

Необходимо признать, то, что случилось дальше, до сих пор остается до конца неизвестным. По меньшей мере это касается личности водителя. Никто из тех людей, с которыми я разговаривал и кто был в автобусе, включая гастрольного

менеджера Бобби Шнайдера, кажется, не помнит его имени – или, возможно, не сообщает его по каким-то причинам. По прошествии четверти века никто из шведской полиции или местной прессы не сохранил записи (или, по крайней мере, того, что они готовы обнародовать) о его персональных данных. Что доподлинно известно, так это то, что они ехали на юг между развязками 82 и 83 шоссе E4 и были примерно в двух милях к северу от Юнгбю, когда это произошло. Оцепеневший водитель отчаянно пытался вытащить автобус обратно на двухполосное шоссе, колеса уже вибрировали, когда он ушел в занос. И, в конце концов, автобус опрокинулся на боковую сторону.

Первое, что помнит Джеймс Хэтфилд, что его разбудил горячий кофе, который полился на него из перевернувшейся кофеварки. Крики и вопли вырвали Кирка Хэмметта из его сна; Джона Маршалла известила острая боль в спине, когда его большое, съежившееся тело было выброшено из тесной койки. Тело Ларса Ульриха среагировало раньше, чем разум; чистый адреналин толкнул его через ближайший проем наружу, и, не ощущая боли в сломанном пальце, он побежал по дороге, пока не пришел в себя, не остановился и не похромал обратно.

Джон Маршалл высвободился из перевернутого автобуса и теперь сидел на траве, трясясь от холода в одном нижнем белье. В автобусе он слышал звук, похожий на проточную воду, и в ужасе подумал, что автобус упал в реку: «Но это был всего лишь шум двигателя, который продолжал работать». Водитель тоже был там, он носился по дороге, крича и вопя, в полной истерике. Он был первым человеком, которого увидел Джеймс, когда выпрыгнул из заднего запасного выхода, «придя в бешенство». Вторым человеком, которого он увидел, был Клифф: его тощие белые ноги торчали из-под автобуса. Джеймс не мог поверить в то, что видел, эта сцена, полная ужаса, никак не укладывалась у него в голове. **В этой аварии Клиффа выбросило в окно, которое разбилось, оставив его наполовину внутри, наполовину снаружи, и автобус упал на бок, придавив голову и верхнюю часть тела. Джеймс подбежал, пытаясь освободить Клиффа. Безрезультатно. Клифф не двигался**. И тогда он начал осознавать произошедшее. Разговаривая с Rolling Stone семь лет спустя, шок был все еще ощутим: «Я видел его мертвым. Это было на самом деле ужасно». Когда водитель автобуса попытался выдернуть из-под Клиффа одеяло, замотанное вокруг его тела, чтобы отдать его одному из парней, которые тряслись от холода, Джеймс сорвался с катушек и закричал: «Даже не думай делать этого, мать твою!» Он «уже хотел прибить этого парня», – сказал он. Кирк с синяком под глазом, всхлипывая, тоже начал орать на

водителя. «Что ты наделал? Что ты наделал?» И внезапно все начали говорить и кричать одновременно. Джеймс вспоминает, что водитель говорил, что автобус наехал на ледяную корку, и он потом «шел несколько километров» в одних носках и белье, пытаясь найти этот гололед. Солнце еще не встало, но уже было не так темно, и видимость была хорошая. Но льда не было. В этот момент «Я хотел убить этого парня. Я собирался прикончить его прямо там». Тем временем гастрольный гитарный техник Айдан Мюллен и барабанный техник Ларса, Флемминг Ларсен, все еще были заточены в опрокинутом автобусе, погребены под завалами хрупких сломанных коек, а Бобби Шнайдер, который еще не знал о том, что сломал ключицу, яростно пытался освободить их. «У Айдана одеяло было обернуто вокруг лица, он был в шоке, в совершенно бредовом состоянии, – говорит Бобби. – Помню, как я успокаивал его, стягивал с него одеяло, и наконец ему удалось выбраться». Флеммингу повезло меньше. Спасателям потребовалось почти три часа, чтобы освободить его.

Когда шведская полиция наконец прибыла на место происшествия, она арестовала водителя – в таких случаях это стандартная процедура. И к этому моменту все немного утихло: семь экипажей «скорой помощи» прибыли, и те, кто мог ходить, получили первую помощь. У большинства были порезы и синяки. Настоящие раны были внутри, незаметны глазу, во всяком случае, пока. Они все еще сидели на улице, содрогаясь от холода, без одежды. Джону Маршаллу дали пару брюк Ларса, «но они мне доходили до колен».

Как раз в тот момент, когда прибывший кран пытался поставить автобус обратно на колеса, к месту аварии подъехал второй автобус, на котором ехала остальная часть команды. Мик Хьюз с ужасом наблюдал за тем, как кран «надел большую цепь на автобус» и начал медленно поднимать его. «Не знаю, был ли Клифф жив в тот момент или нет, потому что автобус соскользнул. Они поднимали его, чтобы достать оттуда Клиффа, а он сорвался и снова приземлился на землю». Если до этого Клифф не был мертв, то теперь это точно было так. В конце концов, его тело было освобождено из-под автобуса и разложено в ожидании «скорой помощи», после чего началась тщательная судебно-медицинская экспертиза места происшествия в попытке найти какие-либо свидетельства, которые могли бы объяснить произошедшее. Позже Джеймс утверждал, что от водителя пахло алкоголем; это обвинение так и не было подтверждено. Другие небезосновательно вопрошали: «Может, водитель был слишком уставшим?» – как это тактично излагал Джон Маршалл. Были другие смягчающие факторы. Это был британский автобус,

собранный для левостороннего движения, то есть с правым рулем. Дания и Швеция – страны с правосторонним движением, из-за чего ночью сложно разглядеть левый поворот, особенно в кромешной темноте сельской местности или если водитель недостаточно сосредоточен: например, если он засыпает за рулем, даже секундная потеря внимания может быть опасной. Отклониться на пару секунд на прямой дороге может быть не смертельно, но на внезапном изгибе – фатально. Водитель, который также был британцем, имя которого никогда не назовут, был за рулем на протяжении шести часов.

Помимо полиции и «скорой помощи», единственными посторонними людьми, оказавшимися чудесным образом на месте аварии тем утром, были доктор, которая ехала той же дорогой и остановилась, чтобы оказать первую помощь, и сорокаоднолетний фотограф по имени Леннарт Веннберг, который в то время работал на шведскую газету Expressen. Автобус уже начали поднимать обратно к тому времени, как Веннберг подъехал. «Я был на месте аварии, вероятно, полчаса, – сказал он Джоэлу Макайверу. – Сделал порядка двадцати фото. Не помню, чтобы говорил с кем-либо. Полиция была не против того, чтобы я фотографировал, но кто-то из сопровождающих группу сказал, что мне лучше прекратить снимать».

А он заметил лед на дороге?

«**Говорили, что это могло быть причиной аварии. Лично для меня ответ предельно ясен. Дорога была сухой. Я думаю, ночью температура была, возможно, около нуля градусов, но гололед**? **Нет**». В полицейском участке Юнгбю водителя, которого Веннберг описывает как «мужчину около пятидесяти, хорошо сложенного, среднего роста», несколько часов допрашивали следователи, но потом освободили без предъявления обвинений. Веннберг также сделал фото группы, когда они прибыли на полицейской машине из больницы и вошли в отель Terraza в Юнгбю. Он вспоминал: «Менеджер подошел ко мне вместе с репортером Expressen, чтобы взять интервью. Но через несколько минут ему позвонили, и он больше не вернулся».

Бобби Шнайдер уже изложил репортеру свою версию событий в больнице. «Просто не могу поверить в это, – продолжал повторять он. – Мы спали, когда произошла авария… Когда мне удалось выбраться из автобуса, я увидел Клиффа лежащим там на траве. Должно быть, он умер мгновенно, потому что его выбросило прямо в окно. Все произошло так быстро, что он не мог ничего почувствовать, и это немного успокаивает». Он добавил: «**Никто из парней в группе сейчас не может играть. Мы просто хотим как можно скорее вернуться домой и**

убедиться в том, что у Клиффа будут достойные похороны». Джон Маршалл, который лежал рядом с Бобби в отделении «скорой помощи», был также обескуражен; он все еще пытался смириться с произошедшим. «Помню, что Бобби лежал рядом со мной, когда нам мерили давление и все такое, и сказал: «Клиффа больше нет, ты знаешь?» И внезапно меня поразила эта реальность. Именно в этот момент я посмотрел наверх в потолок, и поблагодарил того, кто бы там ни находился, за то, что больше никто серьезно не пострадал и не произошло чего-то еще более ужасного». Джеймс Хэтфилд был совсем не в настроении благодарить кого бы то ни было. Когда доктора всех подлатали, и Бобби начал собирать команду вместе, сказав: «Хорошо, давайте соберем группу вместе и отправим в отель, – все, о чем мог думать Джеймс, было: «Группу? Ни за что! Нет никакой группы. Группа сейчас совсем «не группа». Это просто три человека». Впервые Ларсу было нечего сказать. Он просто не мог осознать, что произошло. «Помню, что был в больнице и врач зашел в комнату, где я находился, и сказал, что Клифф мертв. Мы не могли этого понять; это было слишком тяжело, слишком нереально».

К этому моменту и Питер Менш, и датский промоутер по шоу в Копенгагене Эрик Томсен прибыли в отель Terraza. Бобби Шнайдер организовывал для всей группы переезд в Копенгаген на следующий день – это был ближайший город с международным аэропортом, в то время как сам остался там еще на один день. «Мне нужно было заняться телом или что-то вроде того, – говорит он сейчас, анализируя смутные воспоминания того дня. – И помню, я остановился в Копенгагене на следующий день, чтобы убедиться, что все организовано». Тем временем Metallica должна была провести свое первое субботнее шоу без Клиффа. Джеймс и Ларс, как обычно, остановились в одном номере. Кирк, который обычно делил номер с Клиффом, остался с Джоном Маршаллом. Джон вспоминает, что оба были настолько потрясены, что спали в ту ночь со включенным светом. Но это после того, как им удалось уснуть. Бóльшая часть группы и команды напилась в попытке преодолеть шок и притупить нарастающую боль. Бобби вспоминает, что, когда они вернулись в отель поздно вечером, там «были какие-то разбитые вещи и другой хлам. Парни пили и просто разбирали их, пытаясь придать всему этому какой-то смысл». Но как бы они ни были пьяны, никто не мог уснуть. Не пытаясь больше скрывать свои чувства, Джеймс просто в какой-то момент потерял присутствие духа, сраженный горем, полный безутешного гнева. В четыре утра команда все еще слышала, как пьяный Джеймс стоял на улице и кричал: «Клифф! Клифф! Где

ты?» Кирк не мог этого больше выносить и снова заплакал.

В местной газете Юнгбю, Smalanningen, в выпуске понедельника появилось сообщение о крушении: «Водитель думал, что на дороге был гололед, и поэтому автобус скатился с дороги. Но на дороге не было никакого льда. «Поэтому расследование продолжается», – сказал инспектор уголовной полиции Юнгбю, Арне Петтерссон». Сообщение продолжалось: «Водитель отрицает, что заснул, будучи за рулем. «Последовательность событий и следы на месте аварии в точности соответствуют сценарию, когда водитель засыпает», – сказали в полиции». Однако «водитель поклялся, что спал в течение предыдущего дня и чувствовал себя отдохнувшим. Это также подтвердил водитель второго автобуса».

На следующий день Smalanningen выпустила продолжение истории, докладывая о том, что «водитель автобуса был освобожден из-под ареста. Ему запрещалось уезжать, и он должен был раз в неделю звонить в полицию, пока расследование не будет завершено». И добавляла, что водитель «подозревается в неосторожном вождении, повлекшем смерть другого человека». Он сказал, что автобус съехал с дороги из-за гололеда. Но техническое расследование полиции показало, что в момент аварии на дороге не было льда. Водителя подозревают в том, что он уснул за рулем…». В отчете, последовавшем днем позже, говорилось о том, что водитель остановился в местной гостинице на время, пока идет техническое расследование. Затем газета за 6 октября (понедельник) объявила, что «автобус американской рок-группы Metallica был технически исправен. Что было установлено быстрым расследованием Национальной службы дорожной безопасности». Спустя неделю сообщалось о том, что прокурор снял с водителя ограничение на перемещения и он мог вернуться домой. Первоначально шел разговор о том, чтобы предъявить ему обвинение в непредумышленном убийстве. На самом деле несколько месяцев ходили слухи о том, что он вернулся на работу, возил группы по всей Европе в автобусах, подобных тем, на котором разбилась Metallica. Другие говорили, что он поменял имя. Какой бы ни была истина, расследование полицией смерти Клиффа Бертона, хотя технически и не было закрыто, по сути уже завершилось. До настоящего дня так и не было официального объяснения тому, почему автобус съехал с дороги тем предрассветным субботним утром.

Говоря сейчас, Бобби Шнайдер отрицает, что винил кого-то конкретного: «Ну, смотри… ты понимаешь, если кто-то и был виноват, я считаю… то это был водитель. Но… люди попадают в аварии. К сожалению, сейчас изменились требования к тому, как

должны быть построены автобусы… к сожалению, это было неблагоприятное стечение обстоятельств… это происходит, когда автобус разворачивается и создается центробежная сила. И просто так случилось, что Клифф спал в самом эпицентре этого всего. И рядом с ним было окно. Между ним и окном автобуса ничего не было, и он вылетел прямо наружу». Бобби говорит, что «нам сказали, что он умер еще до того, как коснулся земли». Но добавляет: «Я не утверждаю, что так и было. Я думаю, если бы автобус был специально построен для этих целей, какими их делают сейчас, то это была бы обычная авария. Но тогда было так. Это было обычным делом. Больше так не делают и с тех пор так не делали. Сейчас там был бы защитный барьер на окнах», – говорит он.

Бобби добавляет, что никогда не видел никакого обледенения, и отмечает, что снега тоже не было. Тогда что, это вина водителя? Он задумывается. «Возможно, водитель ехал слишком быстро. На самом деле я не помню… Как я уже сказал, такие несчастные случаи бывают. До этого момента у нас не было претензий к водителю. Непохоже, чтобы его отчитывали за неправильное вождение, или он пил, или у нас с ним были какие-то проблемы, о которых можно было бы сказать. Если я правильно помню, мы путешествовали автобусом всего пару переездов. Мы уехали из Лондона, направились в Швецию… Отыграли концерт в Швеции и были на пути в Копенгаген…». **Остальные участники группы, однако, так никогда и не будут до конца убеждены в том, что водитель не потерял управление по какой-то причине. Ведь предположительно он был единственным, кто не спал в тот момент. Руль был у него. Значит, его и ответственность. И так и останется. Как сказал Джеймс: «Я не знаю, был ли он пьян или попал на лед. Все, что мне известно, – это что он был за рулем, а Клифф погиб**».

Оставшиеся концерты тура отменили, и через 48 часов после аварии группа и команда были на пути домой. Ларс ненадолго остался у Менша в его доме в Лондоне. Клифф Бернштайн встретил американских членов группы в аэропорту Нью-Йорка JFK, а Джеймс и Кирк полетели с пересадкой в Сан-Франциско. Тело Клиффа осталось в Швеции, где должны были сделать аутопсию, перед тем как отправить его в Америку. Это заняло несколько дней вместе со всей этой бумажной работой, которая только добавила агонии. Официальный медицинский эксперт, доктор Андерс Оттосон, в конце концов, выдал заключение о смерти «в результате thoracis cum contusio pulm»: фатальной компрессии грудной клетки с повреждением легких. Паспорт Клиффа под номером E159240 был аннулирован и отправлен

убитым горем родителям. Только по возвращении домой все они действительно осознали всю трагедию, которая ворвалась в их жизнь. Биг Мик резюмировал все многообразие чувств группы и команды, когда позже размышлял: «Ты всегда чувствуешь себя под защитой на гастролях; ничего плохого не может случиться, это просто недопустимо, понимаешь, о чем я? Это рок-н-ролл, чувак, тут никто не умирает. Но с ними это произошло, и это было сложно принять».

Anthrax уже были в Копенгагене, готовясь выйти на вечерний концерт, когда узнали о том, что случилось. «С первого дня нашей встречи и до последнего, что мы провели в Стокгольме, Клифф Бертон совсем не изменился, – сказал Скотт Ян спустя менее суток с момента события. – Несмотря на растущий успех Metallica, он оставался все тем же приятным парнем, которого я знал и любил. Его манера одеваться и его воспитанность никогда не менялись, и мы все будем ужасно скучать по нему». Тем вечером шоу в Копенгагене также с нетерпением ждал Флемминг Расмуссен. «Я был так горд успехом Master of Puppets, и это должен быть первый раз, когда я увижу их вживую после записи альбома», – вспоминает он. «Я проснулся в шесть утра от звонка мамы, которая сообщила, что автобус разбился. Она услышала это по радио. Я не мог поверить! И было странно, что это произошло по пути в Копенгаген».

Новости быстро распространялись. Но недостаточно быстро, чтобы в ту эпоху до сотовых телефонов и электронной почты о случившемся узнала девушка Клиффа в Сан-Франциско, Коринн Линн. Как она сказала Джоэлу Макайверу: «В пятницу вечером R.E.M. играли в Беркли. Клифф любил эту группу. Он всегда ходил на нее и завидовал, что я смогу их послушать. Он тогда сказал: «Позвони мне после концерта, хочу знать, как это было». Мне не терпелось их увидеть. Они играли в Greek Theater, но там была такая молния и дождь, что Майкл Стайп вышел на сцену и сказал: «Мне жаль, но нам сегодня не разрешат играть; они боятся, что мы можем тут погибнуть». Я уже позже вспомнила эту фразу». Вместо концерта Коринн пошла с подругой выпить. Потом «около полуночи или часу ночи» попыталась дозвониться до отеля в Копенгагене, где Клифф должен был остановиться. «Леди повторяла, что они еще не заселились. Я тогда подумала: «Это странно». Она предположила, что Клифф мог зарегистрироваться под псевдонимом, который он иногда использовал – Самуэль Бернс, но снова ничего не вышло. «Бобби Шнайдер всегда останавливался под своим именем, но и его не было. Я подумала, это тоже странно, и не смогла уснуть. Я звонила каждый час: «Нет, они еще не приехали». И я думала: «Какого черта?» Но, в

конце концов, пошла спать».

Прошло еще восемь часов, прежде чем новости о смерти Клиффа достигли Калифорнии. Но Коринн по-прежнему ничего не знала. Она провела утро в гостях у подруги, и только вечером получила сообщение о случившемся от своего соседа по квартире Мартина Клемсона только вечером, когда они оба вернулись домой. «Мартин сказал: «Мне надо поговорить с тобой». Я ему: «О чем? В чем дело?», и он сказал: «Клифф умер». Я ответила: «Нет, не умер! О чем ты говоришь?» Он начал пояснять: «Произошла авария…». Коринн сразу же позвонила родителям Клиффа, которые подтвердили новость. «Я ушла на следующее утро. Меня не было, возможно, две недели, за исключением того, что я иногда возвращалась за одеждой».

Гэри Холт говорит, что «двигал аквариум для рыбок объемом двадцать пять галлонов», когда узнал, что Клифф умер. Он перевозил аквариум из родительского дома к себе в квартиру. **«Это была шокирующая новость, мягко говоря. Не думаешь, что такое дерьмо может произойти в туре. Обычно, когда узнаешь о том, что умер музыкант, ты думаешь, что это передозировка наркотиками, парень захлебнулся своей рвотой, и слышать все это было привычным делом. Но умереть в результате аварии? Я впервые о таком слышал, понимаешь?»** Джоуи Вера тоже был дома, когда ему позвонили. «Я был ошарашен и потрясен, шокирован и расстроен. Совершенно не мог поверить, потому что мы только что отыграли несколько концертов с ними в туре Master of Puppets. У тебя возникает такое чувство, что «это неправда, я только что видел Клиффа, шесть или семь недель назад…». Это просто не укладывается у тебя в голове, когда ты молодой, и это шокирует. В один момент он там, а в следующий – уже нет, и эти две вещи никак не укладываются в голове. Должно быть, это было просто ужасно для самой группы. Не могу представить, через что они все прошли. Просто не представляю, каково это».

Один из ближайших друзей Клиффа, Джим Мартин, который в те дни гастролировал с восходящими звездами Faith No More, вспоминал, как ему позвонила мама Клиффа, Ян, и сообщила новость: «Я был дома, в перерыве между турами. И у меня сердце замерло». Клифф, сказал он, «был частью фабрики мыслей». Джим должен был вернуться в тур на следующий день, но «поехал домой в дни между концертами, чтобы прийти на его похороны. Это было довольно трудное время, особенно для его ребят». Другой старый друг, Дэйв Мастейн, не так давно снова ставший дружелюбным (после того как Клифф пришел на концерт Megadeth в Сан-Франциско, как раз перед тем, как уехать в

Европу), был сначала обескуражен новостью, а потом тем фактом, что никто из группы не подумал сообщить ему лично. Мария Ферраро, которая работала тогда на лейбл Джонни Z, Megaforce, была тем человеком, который позвонил Дэйву с этой новостью: «Никто из Metallica или ее менеджмента не сделал этого. Я пошел прямо к дилеру, взял немного наркоты и начал петь и плакать, и писать песню. И хотя слова никак не связаны с Клиффом, его преждевременная кончина подарила мне эту мелодию, которая живет в сердца фанатов метала по всему миру». Этой песней была In My Darkest Hour (*прим.* «В самый темный час»). Она станет центральным произведением и самым длинным треком на следующем альбоме Megadeth – So Far, So Good… So What!.

По чистой случайности Джонни и Марша Z были в Сан-Франциско, когда услышали новость. Они планировали посмотреть на новую трэш-метал-группу New Order, которая вскоре изменила название на Testament и чей первый альбом, вдохновленный Metallica, The Legacy, вышел на лейбле Megaforce в следующем году. «Мы были в отеле, очень воодушевлены тем, что нашли эту новую группу, – говорит Джонни сейчас. – Было около трех часов ночи, когда зазвонил телефон. Это был гастрольный менеджер Anthrax, Тони Инженир. Я такой: «Что случилось? Почему звонишь среди ночи?» А он мне в ответ: «Клифф Бертон погиб. В ужасной аварии». Так и не сумев уснуть, Джонни и Марша, утешая друг друга, отправились гулять к заливу.

Оглядываясь назад, Марша говорит, что благодарна, что у нее была возможность провести время с Клиффом в Англии до того, как он погиб: «Тогда еще не зная, что это было нашим прощанием, я провела такой приятный вечер вместе с ним, что теперь, когда его нет, это немного успокаивает меня».

Это было в Лондоне, на следующий день после шоу в Hammersmith Odeon с Anthrax. «Это был свободный день, и мы отправились на Карнаби-стрит. Он заказал кольцо в виде черепа в The Great Frog [специализированный ювелирный магазин]. И мы пошли туда, он забрал кольцо, мы вышли, пообедали и просто обменялись новостями. Он всегда испытывал к нам уважение – думаю, за то, что мы с Джонни пожертвовали всем ради них в то время. Мы просто сидели и предавались воспоминаниям о старых временах, когда они жили в нашем доме, о том, что делали, а потом мы, конечно, разошлись, и мы с Джоном сели на самолет, чтобы вернуться в Штаты». Воспоминание о том жутком ночном звонке Тони Инженира до сих пор заставляет ее вздрагивать: «Это обескураживало, что из всех них Клифф – самый добрый, умиротворенная душа – оказался тем, кто потерял жизнь в этом

происшествии».

В следующем выпуске Kerrang! был специальный раздел, дань памяти Клиффу Бертону, в котором было несколько сообщений о соболезнованиях, включая одно от Music for Nations – это была пустая белая страница с именем Клиффа, датой рождения и смерти, но самым душераздирающим был двойной черный разворот от Джонни и Марши, на котором было просто написано: «**Величайший музыкант, величайший металлист, величайшая потеря, друг навсегда». Было еще несколько трогательно беззаботных признаний, среди которых особенно выделяется одно от Anthrax: «Клёш рулит**!!! **Выше нос, мы скучаем по тебе**».

Джем Ховард вспоминает: «У меня был поздний отпуск в том году. Я готовился к датам британских концертов, а когда они закончились, я уехал в следующую субботу на несколько дней в Корнуолл, подумав, что они сейчас в Европе и я им буду не нужен снова в этом туре. Потом в среду утром я купил Sounds, и это было на первой странице. У меня был адский шок. Потом я позвонил в офис и тогда узнал, что произошло. Это был первый европейский тур Metallica, в котором с ними был другой гастрольный менеджер, и да, я тоже мог быть с ними в том автобусе. Но я не размышляю в таком ключе, что «если бы я был там, все могло бы быть по-другому», потому что не верю в это. Это был несчастный случай, и такие вещи случаются. Это был как раз один из них. Хотя я помню, как сразу же пошел в паб и утопил там все свои печали. Клифф был такой громадной частью Metallica, что казалось непостижимым, что он ушел. Дело было не только в игре на бас-гитаре. Я сидел там и вспоминал, как Клифф ехал на переднем сиденье микроавтобуса, а я был за рулем, он стучал по приборной доске The Misfits, а в следующую минуту играл Homeward Bound (Simon & Garfunkel), и вся группа пела».

В первую неделю октября в Сан-Франциско прошла поминальная служба, на которой играли Orion. Его похороны прошли во вторник 7 октября в часовне Chapel of the Valley в Кастро-Вэлли, где он жил со своими родителями бóльшую часть жизни. Помимо непосредственно семьи Клиффа, там были его девушка Коринн, лучшие друзья, Джим Мартин и Дэвид Ди Донато, а также оставшийся состав Metallica, плюс Бобби Шнайдер и ключевые члены американской команды, и Питер Менш, который специально по случаю прилетел в Сан-Франциско. Среди других скорбящих были Exodus, Trauma, барабанщик Faith No More – Майк Бордин – и другие, хорошо знакомые с Клиффом люди. После того как Клиффа кремировали, его прах забрали и развеяли над ранчо Maxwell Ranch, местом, которое хранило

много воспоминаний, таких дорогих для Клиффа и его друзей. Как позже вспоминал Ди Донато: «Мы стояли большим кругом с пеплом Клиффа в центре. Каждый из нас подходил, брал горсть и говорил то, что должен был. Затем мы предали его земле в том месте, которое он так любил». Гэри Холт вспоминает: «Это было очень безрадостное дело, мягко говоря. Но потом ты собираешься у кого-то дома, напиваешься и разделяешь с ними веселье, понимаешь?»

Несмотря на то что он был кремирован, там было памятное надгробие, на котором выгравированы слова: СВЕТЛАЯ ПАМЯТЬ. А под ними портрет Клиффа до плеч, сделанный незадолго до смерти. Под ним: МОЖЕТ ЛИ ЦАРСТВО СПАСЕНИЯ ЗАБРАТЬ МЕНЯ ДОМОЙ, и затем внизу:

КЛИФФ БЕРТОН
СПАСИБО ЗА ТВОЮ
ПРЕКРАСНУЮ МУЗЫКУ
10 ФЕВРАЛЯ, 1962
27 СЕНТЯБРЯ, 1986

Тогда они этого не осознавали, но шок от смерти Клиффа Бертона повлияет на всю оставшуюся жизнь Ларса Ульриха, Джеймса Хэтфилда и Кирка Хэмметта. Как сказал мне Кирк Хэмметт в 2009 году: «Когда я присоединился к группе, там был такой огромный прилив энергии, и вплоть до смерти Клиффа мы были просто в безумном возбуждении от всего этого и от жизни в целом, но это закончилось, когда Клиффа не стало». Он помедлил, а затем добавил: «Я все еще думаю о нем каждый день. О том, что он говорил, что делал… просто о нем самом». «Это была одна из тех вещей, которые никогда не станут прежними», – сказал Кирк, – чувство, которое Ларс также выразил спустя всего несколько недель после похорон Клиффа, когда он произнес: «**Поначалу я не очень злился. Я, очевидно, горевал, но злость начала во мне расти, когда я осознал, что люди из рок-н-ролла и раньше умирали, но обычно сами на себя навлекали беду, слишком много выпивая или злоупотребляя наркотиками. У Клиффа ничего такого не было. Это настолько бессмысленно. Совершенно бессмысленно**…».

Вопрос заключался в том, что будет теперь с Metallica? Джоуи Вера говорит, и его слова отдаются эхом многих других: «Я думал, это станет концом группы. А потом ты думаешь, хорошо, но что они будут делать?» Ларс и Джеймс уже знали, и соответствующим образом проинструктировали Питера Менша, который устроил встречу с Бобби Шнайдером и другими ключевыми членами команды через несколько часов после

похорон. Как Клифф сказал Харальду О всего за несколько дней до того, как Metallica отправилась в свой первый стадионный тур с Оззи Осборном, полгода назад, когда тот спросил, какой совет он мог бы дать амбициозным молодым музыкантам, Клифф пожал плечами: «Когда я начинал, я решил посвятить этому свою жизнь». «Преданность, – сказал он, – была ключом». Однако будучи достаточно разумным, он добавил еще предупреждение: «Я думаю, очень много людей посвящает свою жизнь этому, но не достигает желаемого успеха. Я хочу сказать, тут вовлечено много факторов, но главным будет такой: полностью посвятить себя этому, образно говоря, поженить себя на том, что ты собираешься делать, а не отвлекаться на любое другое дерьмо, которое может предложить тебе жизнь».

Поиск замены Клиффа начался уже на следующий день.

9. Зачерненный

Было жарко, поздно. Слишком много выпили; слишком много выкурили… Мы сидели с того момента, как они закончили играть тем вечером. И теперь мы снова были в номере Ларса, в отеле где-то на выселках у аэропорта Тампы. Была ночь воскресенья. То есть уже утро понедельника, и через несколько часов он уезжал обратно в студию, чтобы продолжить микширование нового альбома. Нам обоим было сложно удержать мысль. Тем не менее он был настойчив.

– Нет, нет, – говорил он каждый раз, когда я предлагал закончить на сегодня, – еще один. Он протянул руку и отмотал пленку вперед, остановил, проиграл чуть-чуть, остановил, отмотал вперед… наконец нашел то, что искал.

– Послушай, – сказал он, – вот это…

Оно подкралось из колонок его большого кассетного магнитофона, стало яростным и насыщенным, как быстро разгорающийся погребальный костер. Потом освободилось и полетело…

Я понятия не имел, что сказать ему. То есть, с одной стороны, звучало хорошо – быстро, тяжело, типичный стиль Metallica, но с другой стороны, это не было похоже ни на что другое. Для начала барабаны были странными: с плоским звуком, жестяные, без отскока. Мне скорее понравился эффект, но я не был уверен, правильно ли понял. Они хотели, чтобы барабаны звучали так… слабо?

– Мне нравятся барабаны, – сказал я громко, поверх музыки. – Без эхо…

– Искусственное эхо, – прокричал он. – Нет искусственного эха. Никакого такого дерьма…

Я сделал еще глоток пива и сидел, пытаясь понять. Оно все продолжалось и продолжалось.

– Как называется? – крикнул я.

Нет ответа. Я оглянулся вокруг, его не было. Подождал, когда он вернется. Он не возвращался. Я пошел его искать и нашел сидящим на унитазе с черными джинсами, спущенными до лодыжек; дверь туалета была распахнута настежь.

– Ой, – сказал я, – извини.

– А что такое? – сказал он так, как будто это было самой естественной вещью в мире – гадить с открытой дверью, разговаривая при этом со мной.

– Ээ, вот эта, – сказал я, отходя, – как называется?

– And Justice for All, – заорал он, по мере того как я

возвращался в шумную комнату.

– And что? – прокричал я в ответ.

– Justice… for All…

Хм. Звучало… мрачно. На самой глубине самого черного цвета. Они определенно пробовали что-то новое. Какой-то антирок, подумал я лениво.

Я ждал, когда он закончит свои дела, закроет дверь и вернется. Но этого не произошло.

– Это намеренно? – крикнул я снова.

– Что?

– Ну типа… антирок!

Он кивнул, заходя в комнату, застегивая ремень, хотя я знал, что он не слышал меня.

Песня закончилась.

– Что-то типа авангарда… джаза… трэша.

Он посмотрел на меня:

– Ты в шоке.

– Нет. Ну да. Он на самом деле звучит… как бы… не так ли?

– Я полагаю, – сказал он. Но у меня было чувство, что он понял, что я имел в виду. – Это специально, – сказал он.

Специально? Я знал это!

– Мне нравится – ответил я. – Мне правда это нравится. Ты действительно делаешь что-то… другое.

– Спасибо, – сказал он.

Он отматывал ее вперед-назад до следующего трека. Щелчок, щелчок, пошли барабаны, жужжание, жужжание, пошли гитары. Как грязь со дна колодца, понимаешь? Мне очень, очень понравилось. Правда понравилось.

Просто я больше не мог держать глаза открытыми…

Тем не менее пройдут годы, прежде чем они смогут признать тот факт, что поспешная, внешне небрежная манера, с которой Ларс Ульрих и Джеймс Хэтфилд справились со смертью Клиффа Бертона, имела долгоиграющие тяжелые последствия, выходящие далеко за пределы истории Metallica. Возможно, решение просто принять нового бас-гитариста и продолжить реализацию планов как можно быстрее и выглядело правильным на бумаге, но роль Бертона в группе была только отчасти связана с игрой на бас-гитаре. Несмотря на то что этот вопрос был решен, драматический уход Клиффа из группы пробил их корабль ниже ватерлинии. Они не просто потеряли одного из своих членов. Они потеряли наставника, старшего брата, родственную душу; они потеряли лучшего друга Metallica. Того, кто бы никогда им не соврал; никогда не подвел, единственного, кто **мог спасти их от самих себя**.

Как говорит Малкольм Доум, «Клифф был замечательным человеком. Если бы он остался жив, он мог бы увести Metallica в каком-нибудь интересном направлении, потому что он был очень открытым, и они всегда на него равнялись – он был немного старше, более зрелым и авторитетным. Он был по-своему лидером группы. Он был тем парнем, который говорил: «Не думаю, что нам стоит это делать, надо делать вот так». Он не выглядел так, будто принадлежит какой-то трэш-команде, и это было ключевым моментом – он не чувствовал себя обязанным этому соответствовать».

Ларс и Джеймс, напротив, всегда так активно высказывавшиеся о том, чтобы все делать по-своему, в соответствии с собственными чувствами, теперь были вынуждены суетиться, чтобы сделать все как надо и спасти свою карьеру. В этом они всегда могли положиться на надежный совет от Питера Менша и Клиффа Бернштейна из Q Prime, которые порекомендовали быструю перегруппировку, сглаживание углов, единую публичную позицию и возврат к среднесрочным планам Metallica как можно скорее. Это, в конце концов, был определенно ключевой этап в карьере группы, ради которого Джеймс и Ларс напряженно работали последние пять лет: тот самый момент, когда они были готовы стать самостоятельной серьезной группой. Не просто «изобретателями» трэша и чем-то бóльшим, чем запасным игроком у более крупной, коммерчески успешной рок-команды, – настоящим хедлайнером мейнстрима. На любом отрезке карьерной траектории Metallica они могли себе позволить не спешить и смириться ментально, эмоционально и духовно с той громадной потерей, которую они только что понесли. Но только не сейчас. Бернштейн и Менш бывали в такой ситуации достаточно часто, чтобы понимать, как важны и мимолетны могут быть такие моменты в карьере рок-группы и как одно неверное движение может разрушить работу всей жизни. Бернштейн, будучи одной из ведущих фигур в Mercury Records в конце 1970-х, был вынужден бессильно стоять в стороне и наблюдать за тем, как карьера Thin Lizzy в Америке сходила на нет в результате серии отмен концертов, когда несколько членов группы внезапно покинули ее. Никто не умер (причиной падения Thin Lizzy были наркотики по утрам и драки по ночам), тем не менее нельзя спорить с тем, что медленный, болезненный уход солиста Фила Линотта, который скончался менее чем через пять лет после последнего обреченного американского тура Lizzy, можно приписать неспособности группы использовать свою удачу, пока они были на ее волне. Однако тот же Менш был ключевой персоной, наблюдавшей невероятно быстрое воскрешение AC/DC

после смерти Бона Скотта в 1980 году. Как и Metallica, AC/DC только совершила прорыв со своим альбомом Highway to Hell в Америке. Любое промедление было бы убийственно для возможности долгосрочного успеха. Однако под опекой Менша им удалось достичь, казалось бы, невозможного, и практически незамедлительно найти замену Скотту, а их первый альбом с новым солистом Брайаном Джонсоном, Back in Black, был выпущен спустя несколько месяцев после его присоединения к группе и впоследствии стал самым большим успехом за всю карьеру AC/DC, обеспечив многомиллионные продажи.

Сидя с Питером накануне похорон Клиффа, Джеймс и Ларс уже приняли решение, что хотят продолжать Metallica. Им просто было нужно, чтобы их гениальный, проницательный менеджер озвучил свои аргументы, чтобы Менш изложил суть вопроса в сжатой форме. И он заключался не в том, чтобы не выбрасывать белый флаг; они должны были понять, что нельзя терять ни минуты. Отмененный европейский тур можно было перенести на новый год. Менш уже подумал об этом. Но японский тур в ноябре – их первый визит в страну, третью по объему продаж пластинок в мире и еще одну важную веху на пути к их успеху, – нельзя было откладывать. Смогут ли они уложиться в срок? Ларс и Джеймс решили, что смогут.

С профессиональной точки зрения это было абсолютно правильно, они все с этим согласились. Однако человеческие издержки этого молниеносно принятого решения будут огромны не только для троих оставшихся членов Metallica, но и для того бедолаги, чьей задачей будет совершить невозможное и каким-то образом заменить Клиффа Бертона.

«Не понимаю, как те, кто знал, что такое Metallica, могли серьезно подумать, что мы сдадимся», – рассказывал Ларс журналисту Sounds Полу Эллиоту три месяца спустя. «**Вопрос был не в том, «собираемся мы прекратить это или нет», он был в том, «как быстро мы можем снова встать на ноги?» Он добавил: «Мы обязаны сделать это ради Клиффа… Если бы он узнал, что мы сидим в Сан-Франциско и жалеем себя, он бы пришел и надрал нам задницы, и сказал вернуться вновь на этот путь, и продолжить оттуда, где мы остановились**». Это стало заглавной темой, повторяющейся, как мантра, каждый раз, когда они возвращались к вопросу, стоит ли им продолжать без Клиффа Бертона. Это было, как Кирк позже сказал мне: «Потому что так хотел бы Клифф». Ну да…

Японский тур, который должен был состояться всего через пять недель, задал им конечный срок. Отвергнув предложение принять какого-нибудь ветерана, чтобы просто помочь им в этом

туре, они решили пойти ва-банк и найти полноценную замену. «Мы хотели кого-то молодого, голодного, кого-то нового и не очень известного, – говорил тогда Ларс. – Кого-то, кто не ассоциируется с другой группой». Бобби Шнайдер вспоминает: «Все были буквально раздавлены на похоронах Клиффа. И помню, Менш посмотрел на меня и произнес: «Я сказал вам, ребята, не напиваться в хлам», потому что у нас потом встреча. Не у него с группой, а у меня с Меншем и, по-моему, еще одним человеком». План, как обрисовал его Питер, по словам Бобби, был следующий: «О'кей, парни хотят продолжать, ты переедешь в Сан-Франциско, ты будешь организовывать репетиции, ты начнешь прослушивания новых бас-гитаристов. Ты будешь руководить всем этим процессом и присматривать здесь за парнями». Итак, я переехал». Ларс и Джеймс были достаточно состоятельны, чтобы покинуть гараж в Эль Серрито; они намеревались купить себе дом в конце тура. А теперь, оказавшись внезапно в Сан-Франциско, им было негде жить. «Мы все сняли квартиры рядом в районе Fisherman's Wharf (*прим.* Рыбацкой пристани) и начали работать», – говорит Бобби.

Им не пришлось долго искать. Внезапно оказалось, что каждый юный бас-гитарист в Америке мечтал о том, чтобы заменить незаменимого. В тот вечер, когда Джонни и Марша Z узнали о смерти Клиффа, они пошли на репетиционную базу Testament. «Все группы района Залива были там, – вспоминает Джонни, – все репетиционные студии в этом здании были заняты басистами, пытающимися играть Pulling Teeth. Это было просто безумие».

Среди личных вещей, возвращенных семье после того, как тело отправили в США, были два кольца с черепом, которые Клифф всегда носил, и одно из них семья теперь передала Джеймсу. Несмотря на то что они стали по-настоящему близки только в последний год его жизни, из всех членов группы Джеймс равнялся на Клиффа больше остальных. Шнайдер говорит, что «думал о них, и Джеймса это [затронуло больше всего]. Потому что если ты с Джеймсом, то ты – часть его семьи, и ты останешься таковым до конца жизни. Джеймс настолько верный и преданный человек, что, думаю, он был на самом деле выбит из колеи». Они с Клиффом «отождествляли себя друг с другом», говорил Джеймс, и не только благодаря общей любви к южному року и группам типа Lynyrd Skynyrd, но и к жизни на открытом воздухе, к которой оба привыкли: «пешие походы, палатки, пистолеты, пиво…». Но важнее то, что Джеймс смотрел на Клиффа как на мудрого старшего брата. На сцене, где Джеймс чувствовал себя неуверенно

в качестве фронтмена, но был вынужден вжиться в эту роль после увольнения Дэйва Мастейна, сверхъестественно уверенная манера поведения Клиффа стала нескончаемым источником его вдохновения. Посмотрите сейчас некоторые из ранних живых выступлений, и вы увидите, как Джеймс привычно смотрит направо, в ту зону, где сценой владел Клифф. В поисках одобрения, ожидая оценки и получая их. Возможно, Ларс и Джеймс основали Metallica, они писали вместе песни, но к 1986 году для Джеймса Metallica стала такой, какой они с Клиффом ее видели. Они даже дошли до того, чтобы серьезно обсуждать перспективу замены Ларса как барабанщика.

Фанаты Metallica до сих пор горячо спорят о том, насколько серьезно можно воспринимать это предположение. По прошествии лет все меньше людей говорит об этом открыто – за исключением, конечно, Дэйва Мастейна, который все еще высказывался на эту тему в 2008 году, когда был на телевизионном шоу Spread TV show на интервью у гитариста Jane's Addiction Дэйва Навarро: «Мы с Джеймсом много раз планировали уволить Ларса. И [Ларс] никогда не признается, но его хотели выгнать, когда ребята возвращались из европейского тура перед смертью Клиффа. Они планировали избавиться от него». Это утверждение он повторил в интервью Rolling Stone на следующий год. «Это мне рассказал Скотт [Ян из Anthrax]. Он сказал, что по возвращении Metallica домой Джеймс, Клифф и Кирк собирались уволить Ларса». Пост в твиттере Anthrax мгновенно опроверг это заявление словами: «Это неправда. Мало кто знает, но Ларсу принадлежит название, попробуйте когда-нибудь его выгнать».

Очень заманчиво было бы отбросить этот выпад как типичную провокацию Мастейна. Однако Марша Z, что показательно, очень немногословна, когда комментирует вопрос о том, что она об этом знает. Она не отрицает, что история правдивая. Малкольм Доум не так сдержан в этом вопросе и утверждает, что слышал об этом в тот период и от Яна, и от барабанщика Чарли Бенанте. «Помню, после аварии Скотт и Чарли были в Лондоне, и мы пошли выпить в паб рядом с офисом Kerrang!; и тогда Скотт сказал буквально: «Смерть Клиффа, возможно, сохранила Ларсу работу, поскольку они были готовы уволить его». Он сказал это абсолютно точно. Думаю, ему об этом говорили Джеймс или Клифф, потому что они устали от Ларса. Он сдерживал их. Не думаю, что Metallica на самом деле могла работать с действительно хорошим барабанщиком, потому что они адаптировались к тому, как он играл. Но в тот момент, в эпоху Master of Puppets, когда они только начали двигаться

вперед и меняться, и оценивать разные способы представить свою музыку, они могли бы его сменить».

Доум продолжает, предположив, что барабанщик Slayer Дэйв Ломбардо был в их списке. «Дэйва Ломбардо точно упоминали в какой-то момент как человека, которого они хотели взять к себе, – говорит Доум. – Не могу вспомнить других имен, но Дэйв точно был там, и на то были веские причины». Невероятно инновационный барабанщик, технически безупречный, опередивший на годы ограниченные возможности Ларса; легко представить, что Бертон и Хэтфилд (будучи мастерами своих инструментов) были настроены работать с кем-то вроде Ломбардо. В действительности его работа на Reign in Blood, выпущенном в том году, поразила их обоих. Любопытен тот факт, что Ломбардо также собирался уйти от Slayer по финансовым соображениям. «Я не зарабатывал ничего, – сказал он. – Я понял, что если мы собираемся делать это профессионально, на крупном лейбле, я хочу, чтобы мое время и услуги оплачивались». Однако через несколько недель нищего барабанщика уговорила вернуться его жена Тереза. Если бы Metallica пришла к нему в тот момент, с большой долей вероятности он бы ухватился за эту возможность. Может быть, на его дезертирство из Slayer повлияли слухи о том, что якобы происходило за кулисами в Metallica? Не остается большого сомнения в том, что Джеймс и Клифф действительно обсуждали идею найти барабанщика получше, как Джеймс и Ларс в свое время думали о том, чтобы взять другого бас-гитариста. Будучи ритм-мотором группы, Бертон и Хэтфилд также были теми, кто очень остро чувствовал, как недостаток профессионального мастерства Ларса тянет их назад. **Однако насколько серьезно они воспринимали идею замены Ларса, точно знает только Джеймс Хэтфилд. Возможно, это был просто бессвязный бред пьяных обдолбанных парней, который случается в любой группе, когда ее члены огрызаются друг у друга за спиной**. Или они были действительно настроены серьезно. Маловероятно, что на том этапе Ларс уже запатентовал имя Metallica, и даже если это было так, не исключено, что Джеймс и Клифф были достаточно молоды и идеалистичны, чтобы подумать о начале новой группы с совершенно другим составом и именем, и, возможно, она бы включала Дэйва Ломбардо и даже Кирка Хэмметта, другого близкого друга Клиффа в Metallica.

Однако любые такие идеи умерли вместе с Клиффом. Преодолеть потерю Клиффа само по себе было достаточно тяжело, и начинать все заново с другим барабанщиком казалось просто немыслимым. В действительности теперь, когда его не

было, отношения между Джеймсом и Ларсом стали сами собой восстанавливаться. «После того как Клифф умер, Джеймс и Ларс стали снова по-настоящему близки, – говорит Шнайдер. – Это всегда была их группа, их песни, но теперь они впервые с тех пор, как вдвоем репетировали в гараже МакГоуни, осознанно взяли на себя управление группой». Малкольм Доум вспоминает, как встречался с Ларсом в Лондоне, по прошествии небольшого времени, и Ларс после нескольких бокалов, став очень эмоциональным, начал откровенно превозносить таланты своего солиста. «Ларс очень сильно напился и начал отстаивать гениальность Джеймса, – говорит Малкольм. – Как никто не ценит его заслуги как великого гитариста. Это выглядело так, будто они действительно крепко привязались друг к другу, переживая вместе смерть Клиффа. И я думаю, что эта связь отодвинула мысли Джеймса о том, что им, возможно, стоит заменить Ларса и сделать новую ритм-секцию».

Это было еще не все. **Смерть Клиффа освободила их, несколько приглушив все связанные с будущим надежды оставшихся членов. Она не только сблизила Ларса и Джеймса, но сосредоточила их мысли как никогда прежде на том, что они действительно хотели от Metallica. Само присутствие Клиффа всегда означало, что грань между музыкальной целостностью и карьерными амбициями была очерчена нечетко, затуманена и завуалирована кольцами дыма от марихуаны**. Было легко понять, насколько Ларс был амбициозен; но всегда считалось, что у Клиффа были более благородные цели, которых он, по всей видимости, придерживался, не поддаваясь моде или коммерческому давлению. Хотя Клифф был не менее верен тому, чтобы группа достигла большого успеха. Ларс всегда был мозговым центром, Джеймс – мускулами. Но они были молодыми и достаточно невинными, чтобы принять долгосрочные взгляды Клиффа в качестве собственной идеологии или по меньшей мере дать соответствующие словесные обещания. Им всем нравилась идея продавать миллионы пластинок, но только на их условиях. И конечно, они не представляли себя соперничающими на одинаковых условиях с «Бон Джови» и Whitesnake, группами, которые выпускали по четыре или пять синглов в альбоме и тратили сотни тысяч долларов на современные клипы. Кровь Metallica была чище: они принадлежали той гордой традиции, которая протянулась от Iron Maiden и Motorhead до ZZ Top (в эпоху до их претенциозных клипов) и Lynyrd Skynyrd; и обратно к Zeppelin и Sabbath – группам, которые не целовали задницы и не раболепствовали перед человеком.

Теперь, когда Клиффа не стало, эти ценности начали постепенно разрушаться. Они по-прежнему говорили о том, чтобы не продаваться и делать все по-своему, но реальность была такова, что без Клиффа «по-своему» быстро сузилось до законов джунглей и правил зубов и когтей, где выживает сильнейший и наиболее приспособленный. Где единственные голоса, которые учитываются, – это те, что сам бизнес воспринимает серьезно. В этом отношении Metallica и Клифф начали с отставания. Всегда были возражения по поводу того, что они будут, а что не будут делать; всегда особенные запросы, которые оценивались не так, как у других, а на их собственных исключительных условиях. Теперь без саркастического голоса Клиффа, предлагавшего альтернативный взгляд, Ларс и Джеймс могли приступить к повседневной рутине. Во многих отношениях это будет их историей – дерзким новым прагматизмом, благодаря которому Metallica не только выжила, но и продолжила процветать, несмотря ни на что.

Кастинг на место Клиффа начался сразу после его похорон в специальных комнатах, установленных в Hayward, на их традиционной репетиционной базе. «Они пытались сделать так, чтобы избежать неловкости с обеих сторон, – говорит Бобби Шнайдер. – Ребята приходили, ждали в комнате, затем заходили в главную репетиционную комнату и играли». Среди участников прослушивания, насчитывающих почти шестьдесят человек, включая одного парня, который просто привел приятеля, задачей которого было стоять за дверью и все записывать; а также другого конкурсанта, который даже не успел подключить гитару, потому что Джеймс показал ему на дверь, как только увидел автограф Quiet Riot на его бас-гитаре, были заметные соискатели, такие как Лес Клейпул из Primus, Вилли Ланге из Laaz Rockit, басист Watchtower – Дуг Кейзер, Трой Грегори из Prong.

Одним из тех, кто отказался, был Джоуи Вера из Armored Saint: «Мне позвонил Ларс и попросил прийти и поиграть с ними, потому что они все уже утратили веру. Они хотели играть с кем-то, кого они уже знали. Для меня было большой честью, что он позвонил мне, [но] я сказал: «Хорошо, дайте мне подумать до утра». И я пришел к такому заключению… если я пойду туда и буду с ними играть, то буду вынужден сделать это с намерением стать тем самым человеком, [и] мне придется бросить свою группу». В конце концов, Джоуи просто решил, что «я не был готов бросить Armored Saint, которые все еще были подписаны на Chrysalis. На самом деле мы уже записывали третью пластинку с ними. И это была не та ситуация, когда я был бы готов воспользоваться возможностью двигаться вперед».

Ларс воспринял это хорошо, как он говорит. «Он понял меня. Думаю, он уважал мое решение. Возможно, позже он подумал, что я – сумасшедший. Но в тот момент он просто хотел связаться с людьми, которых знал лично, чтобы они пришли и поиграли, и разбавить это огромную толпу претендентов. Должно быть, это было ужасно, даже не могу представить себе… Я знал его, и во многом он был мне близок. И это было как будто я хотел выручить друга… Я практически хотел просто приехать и обнять их. Но я должен был сказать, это не тот момент в моей жизни, когда я был готов к переменам». Он добавляет со вздохом: «Конечно, мне задают сейчас этот вопрос молодые люди, и у них в глазах читается: «Ты что, спятил, мать твою?» Вопрос всегда такой: Ты жалеешь об этом? И мой ответ всегда такой: нет, потому что у меня была прекрасная жизнь».

Вечером в среду, 28 октября, – ровно через три недели после похорон Клиффа – Metallica нашла того, кого, как ей казалось, она искала, Джейсон Ньюстед, двадцатитрехлетний деревенский парень из Мичигана, вошел в дверь и подключил свой бас. «У Джейсона был дух, – говорит Бобби Шнайдер. – Джейсон мог есть, гадить и спать, думая о Metallica. Это была его мечта». Бобби вспоминает, как забирал парня с широко открытыми глазами, полными надежды, из аэропорта, и на полпути Джейсон обнаружил, что оставил гитарный усилитель на стойке багажа. Им пришлось вернуться, из-за чего Джейсон опоздал на прослушивание и еще больше нервничал. «У парня, должно быть, стальные яйца», – говорит Бобби, потому что, как только он начал играть, «думаю, они поняли, что он – тот самый».

Брайан Слэгель – тот самый парень, который впервые обратил внимание на Клиффа, – был тем, кто упомянул о Джейсоне Ларсу. Как и в случае с Trauma, первый релиз группы Джейсона Flotsam and Jetsam был одним из треков на непрекращающихся сборниках Слэгеля – Metal Massacre (MM VII 1984 года). За ним последовал альбом на Metal Blade под названием Doomsday for the Deceiver, выпущенный в июле 1986 года, который Kerrang! чрезмерно взволнованно наградил шестью из пяти возможных звезд. «Ларс сказал: «О'кей, класс, пришли мне немного материала» – вспоминает Слэгель. Он также поговорил с Джейсоном: «Не хочу тебя слишком обнадеживать, но что бы ты подумал о возможном прослушивании для концерта Metallica?» Джейсон сразу же потерял голову. «Ты смеешься? Да они же типа моя любимая группа всех времен!» С момента этого звонка перфекционист по своей природе, Ньюстед, посвящал каждую минуту своей жизни изучению всей дискографии Metallica. Друзья скинулись, чтобы

помочь ему с покупкой билета на самолет до Сан-Франциско, который стоил $140. Когда Джеймс спросил его, какую песню он будет играть, он ответил: «Любую, какую хочешь. Я знаю их все».

В этот момент в их коротком списке были Майк Дин из Corrosion of Conformity, Вилли Ланге из Laaz Rockit и друг детства Кирка – Лес Клейпул из Primus. Через несколько минут после начала игры туда добавилось еще имя Джейсона. Ларс тогда сказал: «Мы хотели провести целый день с каждым из этой четверки, потому что мы искали нечто большее, чем просто умение играть. Вся эта энергетика и характер человека, как мы сможем с ним поладить, дружба были не менее важны». Джейсон был вторым. «Мы играли весь день, а потом пошли поесть. А после – выпить, и это, очевидно, было самое главное испытание». Ради этого группа пригласила Джейсона в один из своих любимых местных баров – Tommy's Joint. «**Каким-то образом, – сказал Ларс, – и я клянусь, это не было запланировано, мы с Кирком и Джеймсом оказались вместе в туалете, справляя нужду. Итак, мы стояли там в три часа ночи, окосевшие от алкоголя, в ряд, не говоря ни слова. И тогда я, не глядя на остальных, сказал: «Это он, да?» И остальные подтвердили: «Ну да, это он**»». Единственный, кто был не совсем пьяным, так это сам Ньюстед, потому что взвинченные нервы поддерживали в нем трезвость ума. Позже он вспоминал: «Они вернулись втроем, сели, и Ларс сказал: «Ну что, тебе нужна работа?» А я ему: «Нет!» – на своей предельной громкости. Люди смотрели на нас и думали: «Какого черта?»

Джейсон Кертис Ньюстед родился 4 марта 1963 года в Бэттл Крик, штат Мичиган. Он рос в семье заводчика лошадей, и родители купили ему первую бас-гитару на его четырнадцатый день рождения. Как и любой американский мальчик его поколения, Джейсон вырос фанатом Kiss, взяв за основу их песни для своей первой школьной группы – Diamond. Его вторая группа – Gangster – едва ли начала репетировать, когда семья Ньюстеда переехала из Мичигана в Феникс, штат Аризона. Flotsam and Jetsam, к которой он присоединился в 1982 году, испытала на себе влияние Metallica и стала первой самостоятельной метал-командой в Фениксе, выходя на бис с версией песни Whiplash (Metallica), которую Джейсон сам же и пел. Но в те времена он был больше чем просто басистом в группе. Он был организатором, лидером, одним из тех, кто писал тексты и занимался деловыми вопросами, человеком с энергией и амбициями; Джеймсом и Ларсом группы, объединенных вместе.

Ньюстед видел Metallica на живом концерте только один раз до того, как стал ее частью. Это было в Фениксе на туре W.A.S.P.,

за два с половиной года до этого, и он стоял там в футболке Metallica, не сводя глаз с Клиффа весь вечер. Когда друг позвонил ему в шесть утра, чтобы сообщить, что басист Metallica погиб в аварии, Джейсон не мог поверить. И только когда он прочитал об этом в газете, до него наконец дошла эта новость. «Помню, как слезы падали на газету и я смотрел, как они пропитывают бумагу», – вспоминал он. В знак уважения на свой следующий концерт вся команда Flotsam надела черные повязки.

Джейсон Ньюстед никогда не имел удовольствия встретиться с Клиффом Бертоном лично. Когда стало известно, что он получил работу в Metallica, семья Клиффа пожелала ему удачи. «Они были первыми, кто меня принял. Его родители особенно. Они приехали, чтобы познакомиться со мной в тот самый день, когда меня взяли в Metallica. Его мама некоторое время держала меня за руку и не отпускала. Она шепнула мне на ухо: «Ты, должно быть, тот самый, потому что эти парни знают, что делают», – и пожелала мне удачи. Очень доброжелательные, прекрасные люди».

Можно было понять, что бывшие товарищи по группе Flotsam не разделяли его радости. «Сначала было очень много неприязни. Но спустя некоторое время они это приняли. Да и кто бы отказался попробовать себя в Metallica? Мои герои стали моими коллегами». Тем не менее он согласился вернуться и сыграть последнее шоу с ними на Хэллоуин. По иронии судьбы, сказал он, «это, вероятно, было наше лучшее совместное шоу, потому что я не испытывал давления по части деловых вопросов. В этот раз я вышел и сделал это, и мне было так хорошо. У меня было столько эмоций». Особенно когда он пел Whiplash…

Первый концерт Джейсона Ньюстеда с Metallica был 8 ноября в Country Club в Реседе, это было неожиданное субботнее выступление, где они открывали шоу Metal Church перед парой сотен посвященных фанов Metallica и настоящих обожателей Church. По сути это было продолжением недели его одиночных репетиций, но они исполнили полный сет-лист из тринадцати песен, включая материал со всех трех альбомов и дополнительное соло Кирка. Второе шоу, которое они дали следующим вечером в Jezebel (Анахайм), было короче, но благодаря ему группа смогла затянуть последний винт перед официальным началом карьеры Ньюстеда в Metallica. Флемминг Расмуссен был на концерте в Country Club. «Зал был забит. Они попытались держать это в секрете, но слухи просочились». Отсутствие Клиффа на сцене «выглядело довольно ужасно», а видеть нового парня «было странно, но я был рад, что они продолжали, что не бросили, потому что я думал, что у них был внутри большой потенциал».

Пять концертов в рамках японского тура состоялись по расписанию между 15 и 20 ноября: три шоу в Токио, плюс по одному в Нагое и Осаке. Теперь сет включал достойное бас-соло сразу после Ride the Lightning, но во всех остальных аспектах Джейсону приходилось бороться. «Мы все издевались над ним, – сказал гастрольный фотограф Росс Халфин позже Джоэлу Макайверу. – Мы брали машину, а его заставляли ехать на другом такси. Это началось как шутка, но потом переросло в нечто большее». Бобби Шнайдер соглашается: «Джейсон подходил [в музыкальном плане], но насмешки над ним были просто ужасны. Они никогда не давали ему шанса». Он поясняет: «Все, включая меня, начали усложнять жизнь Джейсону. Сначала в шутку, а потом это превратилось… это были вроде бы детские шутки, ты просто поддразниваешь нового парня. Но потом это начало исходить от них, и тогда многие ребята в их большой команде поддержали… потому что ты понимаешь, каково это. Как только становится нормой над кем-то издеваться, человеческая природа берет верх, и, сами того не понимая, большинство людей присоединяются к этой травле».

То, что Джейсон позже описывал как «дедовщину и невероятные эмоциональные испытания», включало многие аспекты: они представляли его гомосексуалистом перед незнакомыми людьми; заказывали еду и напитки на счет его номера; врывались в его гостиничный номер в четыре утра: «Вставай, придурок! Время выпить, киска!» Стуча в дверь, пока она практически не вылетала из петель. «Ты должен был открыть дверь, сучка!» – кричали они, собирая и стягивая матрас с кровати прямо с лежащим на нем Джейсоном, а затем сваливая на него все, что было в комнате – телевизор, стулья, стол. Спустя пятнадцать лет Ньюстед все еще перематывал в памяти эти события, как он говорил Playboy: «Они выкидывали мою одежду, кассеты, мои ботинки прямо в окно. Размазывали крем для бритья и зубную пасту по зеркалам и не только. Просто крушили все. А затем выбегали через дверь со словами: «Добро пожаловать в группу, чувак!». Единственная причина, по которой он мирился с этим, была в том, «что это Metallica, моя осуществившаяся мечта. Я, конечно, был раздосадован, сыт по горло и чувствовал себя изгоем». Позже он сказал: «Я толком не спал в течение трех месяцев, после того как стал частью Metallica. Они списывали с меня тысячи долларов за столик в ресторане. Я понятия об этом не имел. Я был наемным музыкантом в то время, зарабатывая $500 в неделю. До того как я присоединился к ним, я считал каждый цент». И, как будто подливая масло в огонь, Ларс вспоминал, как в Токио «все эти парни дарили нам подарки.

Джейсону не досталось ни одного – они думали, что он – часть технической команды. У него была истерика. Бедный парень. Возможно, мы должны были сделать ему футболку с надписью: «Я – Джейсон, мать вашу, дайте мне подарок!»

Понятно, что здесь происходило нечто большее, чем обычные шутки, присущие гастролирующей рок-группе. Проблема была двойной. Во-первых, Ньюстед был скромным парнем: с одной стороны, он был в таком ужасе от своего прыжка в неизвестность (не просто присоединившись к группе своей мечты, но и пытаясь заменить в ней самую важную фигуру), что пытался скрыть нервозность и недостаток опыта под маской, которая многим сторонним наблюдателям казалась высокомерием; с другой стороны, пытался свыкнуться со своей новой ролью, ведь он больше не был лидером группы, он был новобранцем, наемником: «делай то, что я говорю, а не то, что сам делаю» – и это был невероятно хрупкий баланс, который практически неизбежно приводил к провалу.

Были и более тонкие моменты, которых он просто не мог оценить. Джейсон приехал к Metallica, нацеленный на то, чтобы все сделать правильно, не упустить шанс, стараться по максимуму. Он был серьезным молодым человеком, который однажды прицепил на стену репетиционной студии Flotsam «свод правил группы». Остальные, в особенности Ларс и Джеймс, не только начали осознавать, что несет их новый успех на сцене, сияние которого разгорелось настолько, что можно было смеяться над кем-то и диктовать свои условия, но и до сих пор были раздавлены смертью Клиффа, и их легко раздражало мяуканье Джейсона. Он как будто снова и снова был Роном МакГоуни. Несмотря на то что Джейсон был неплохим бас-гитаристом, он никогда бы не стал так же хорош, как Клифф. Джейсон был фанатом Metallica и трэш-метала. Клифф был просто Клиффом, увлекался Кейт Буш и Lynyrd Skynyrd, The Misfits и Лу Ридом. Когда Джейсон намекнул, что Ларсу тоже не помешает дополнительная практика, тот сразу вышел из себя. Какого черта? Джейсон пытался делать «правильно» в тот момент, когда это понятие больше не существовало, раздавленное автобусом вместе с Клиффом.

И самое главное, они все, а в особенности Джеймс, копили безграничную злость и чувство обиды. «Это было такое горе, которое превратилось во враждебность по отношению к Джейсону, – признал Джеймс в 2005 году. – Это… довольно по-человечески, я бы сказал». **Или, как скажет об этом Ларс, разговаривая со мной в 2009 году: «Это было сложно. Я думаю, определенно, кто-то может утверждать, что мы не**

дали Джейсону настоящего шанса. Но мы не были на это способны, потому что нам было по двадцать два года, и мы не знали, как вести себя в таких случаях. Мы не знали, как пережить такие ситуации, кроме как заглянув на дно бутылки водки, оставшись там на годы… мы не были добродушными и гостеприимными, понимаешь». Он издал небольшой неодобрительный смешок: «Я думаю, конечно, бóльшая часть вины лежит на нас».

Ларс в действительности начал настолько недолюбливать Джейсона в том туре по Японии, что подошел к Меншу и настоял, чтобы его уволили, что это было большой ошибкой. «Я совершенно точно знаю, – сказал Халфин, – Ларс хотел его выгнать. Хотел заменить его. Но Питер Менш сказал ему: «Вы сделали выбор, теперь живите с этим». Он добавил: «Он просто не мог с ним по-человечески поладить. Дело было не в музыкальных навыках Джейсона; они просто не находили точек соприкосновения как личности». Бобби Шнайдер придерживался такого взгляда: «Помню, сидел с ними в одном баре в Японии и сказал: «Парни, вы должны заканчивать с этим, черт возьми. Он в вашей группе. Вы сделали его членом группы. Просто смиритесь с этим. Он – тот самый человек».

Беда была в том, что Metallica наняла не басиста, она наняла фаната. Если в случае с Клиффом они планировали и замышляли, как убедить его вступить в группу, то Джейсон бросил все, чтобы быть с ними. Они заменили одного человека, на которого все равнялись, на парня, на которого смотрели свысока – Джейсона-Ньюкида (***прим.*** **новичка**), **как они насмешливо его прозвали**. Неудивительно, что они чувствовали себя так некомфортно, когда он был постоянно рядом. Он не был одним из них и никогда не будет. Они обижали его, да и любого, кто пытался стать частью их истории. К черту его бас. Выключи его.

Рассуждая спустя всего пару лет, после того как они наняли Джейсона, Ларс все еще решительно повторял свою политическую линию, хотя уже тогда она звучала скорее так, как будто он пытался убедить в этом себя. «Смотри, когда Клифф умер, мы могли бы взять паузу перед тем, как решить, что делать дальше, – признался он. – Но мы не стали этого делать, и это казалось правильным». Через несколько дней после похорон «я сел и напился пива, прослушал весь альбом Master of Puppets. И затем меня прямо поразило. Следующие пару недель были полным дерьмом, но мы начали организовывать прослушивания, проводя часы на телефоне, и получили Джейсона Ньюстеда, начали репетировать, а потом организовали с ним несколько клубных

концертов… Не было времени опускать руки. Причина, по которой я сейчас это говорю, в том, что для нас это было верным решением, для других групп, может быть, и не сработало бы…». Когда писатель Бен Митчелл спросил Джеймса в 2009 году, не думал ли он когда-нибудь, что они слишком рано возобновили тур после смерти Клиффа, солист ответил: «Думаю, мы после этого все делали слишком быстро. Взяли басиста, поехали в тур. Мы пошли ва-банк. Это был способ борьбы с нашим горем: «Просто дай выход всему этому вместе с музыкой». Теперь кажется, что мы недостаточно горевали или были недостаточно уважительными, недостаточно уделяли друг другу внимание и помогали. Мы просто выехали на гастроли и вылили все это на Джейсона, когда он присоединился. Это было как-то так: «Ну да, у нас есть басист, но Клиффа он не заменит».

Однако тогда, в 1986 году, у них не было времени оглядываться назад; даты японского тура сразу же переходили в короткие гастроли по США и Канаде в конце ноября, а после они должны были вернуться в Европу (на место преступления) в начале 1987 года, чтобы закончить тот отрезок, который они были вынуждены отменить из-за того, что гастрольный автобус унес с дороги по меньшей мере одно славное будущее. «Я занимался еще одним туром, прежде чем мы вернулись туда, – говорит Шнайдер. – Мы с Флеммингом Ларсеном на самом деле выезжали на гастроли со Slayer, и ни один из нас не мог уснуть в автобусе. То есть мне приходилось напиваться до потери сознания, чтобы отключиться, хотя многие годы я спал на койке или на переднем сиденье». Чтобы помочь Metallica преодолеть остаточную неуверенность, Q Prime наняла американского водителя автобуса, чтобы он путешествовал с ними. «Он ездил вместе с нами и смотрел за тем, как ведет другой водитель; в этом заключалась его работа… присматривать за всем этим».

Когда в апреле 1987 года они выпустили свое первое длинное видео – дань уважения своему товарищу – под названием Cliff ‘Em All, со стороны это выглядело как акт примирения. Положив в корзину новую порцию восторженных отзывов, за несколько недель после релиза Cliff ‘Em All стал золотым и платиновым в музыкальных видеочартах США. И в мире Metallica все снова было хорошо. Но на самом деле глубокие жуткие раны, вызванные смертью Бертона, остались открытыми, продолжая гноиться как минимум следующие двадцать лет, пока утративший надежду Ньюстед наконец не выбросил белый флаг, покинув группу, а они не начали делать то, что должны были еще в 1986 году. Не ехать на гастроли, не записывать альбомы, не заклеивать растущие трещины в надежде, что все будет в порядке, когда они вернутся

на следующее утро. Этот день приближался, хотели они того или нет. Тем временем ситуация только ухудшалась: боль, горечь, взаимные упреки и обиды, чудовищная вина – все это преследовало их возрастающий успех, как беспрестанно удлиняющаяся тень, как ночь, ожидающая своего выхода.

Cliff 'Em All был новаторским релизом, собранным из пиратских записей фанатов, личных видеоклипов, принадлежащих группе, фотографий, полученных из различных официальных и неофициальных источников. За более чем десятилетие до появления таких концепций, как «реалити-ТВ», незапланированная, хаотичная природа материала оказалась очаровательным сюрпризом, как для принципиальных фанатов Metallica, так и для простых случайных зрителей. Эти забавные, печальные и удивительно проницательные моменты – то, что мы воспринимаем как само собой разумеющееся во времена YouTube, – тогда казались крайне откровенными: Клифф расслабляется, раскуривая «самый лучший косяк на этом берегу»; группа скопом идет в магазин алкоголя и берет достаточно пива и закуски, чтобы скоротать вечер; все это происходит в атмосфере злорадного хихиканья в стиле Бивиса и Батхеда. А самое главное – замечательная подборка самых ранних видеозаписей группы, начиная со второго концерта Клиффа в Stone в апреле 1983 года до Day on the Green в 85-м и нескольких любительских съемок фанатов с летнего тура Ozzy 1986 года, где становится очевидным, насколько значимым было присутствие Бертона на сцене и вне ее и каким молодым и неуверенным был Джеймс, особенно когда Дэйв Мастейн все еще заправлял противоположной частью сцены. Представьте: пойманный в лучах софитов, между Клиффом Бертоном с одной стороны, Дэйвом Мастейном – с другой и безумным Ларсом позади. Неудивительно, что Джеймс чувствовал противостояние и просто пытался не отставать.

После тура они планировали начать следующий альбом, но их творческий процесс был разбит кучкой прибыльных фестивалей, назначенных на лето. Все изменилось, когда Хэтфилд снова сломал руку в другом несчастном случае со скейтбордом, на этот раз в пустом плавательном бассейне на Оклендских холмах, где он был с Кирком и друзьями – Фредом Коттоном и Пушхедом. Джеймс на этот раз был в защите, но ехал «немного слишком вертикально», – вспоминал Коттон. «Как только он спустился на дно бассейна, послышался характерный хруст». Вынужденные отменить мероприятие, которое должно было стать толчком в их карьере – появление на очень влиятельном шоу NBC-TV Saturday Night Live (Субботнее вечернее шоу), – Коттон

утверждает, что Q Prime заставили «Джеймса подписать что-то вроде обещания, что он больше не будет кататься на скейтборде». Вместо этого теперь фокус сместился в сторону еще более важного события: записи их первого релиза по новому контракту с крупной британской записывающей компанией Phonogram.

Master of Puppets ознаменовал конец лицензионной сделки с Music for Nations. В отличие от Джонни Z, который боролся за сохранение контроля и против захватнических интересов более крупной и намного более могущественной Q Prime, Мартин Хукер не только горел желанием продлить контракт с группой, но и имел на то финансовые возможности. Однако у Питера Менша была более крупная рыба на примете. Он хотел подписать Metallica на британский или европейский лейбл, сопоставимый по размеру с Elektra в США и CBS в Японии.

Он хотел подписать их на лейбл Phonogram, с которым уже работали Def Leppard. «Мы предлагали значительно более крупную сделку, чем Phonogram», – говорит Мартин Хукер, «на общую сумму выше миллиона фунтов, что в то время было самым крупным предложением, которое мы когда-либо делали». Он добавляет: «К сожалению, Q Prime не были настроены даже обсуждать его, поскольку им было выгоднее, чтобы группа заключила сделку с Phonogram». На самом деле, говорит Хукер, Q Prime были «удивлены нашему предложению», поскольку к этому моменту уже подписали контракт с Phonogram, даже не сообщив об этом MFN. «Когда мы об этом узнали, то предложили очень щедрую новую сделку, только чтобы оставить в нашей дискографии то, что там уже было. Я пояснил, что это будет очень выгодно группе как дополнительный источник дохода, который компенсирует расходы на гастроли или запись и т. д. на новом альбоме [так как она будет на Phonogram]. Я думал, что для группы в этом есть финансовый смысл. И, само собой разумеется, я не поверил своим глазам, когда узнал, что Q Prime уже добавила имеющуюся дискографию в сделку с Phonogram».

Хукер говорит: «Моя дискография все еще продавалась вагонами. Они [должно быть] очень и очень хотели эти три альбома, чтобы возместить свои затраты… и они, очевидно, надавили на него, и, в конце концов, примерно через год, когда вышел второй срок, они забрали мою дискографию, на что они, конечно, в тот момент имели право». Хукер, однако, позволил себе напоследок сыграть шутку. Когда Metallica ушла в Phonogram, MFN переиздала MOP в формате «ограниченного тиража» двойным альбомом, утверждая, что «расширенные канавки на виниле дают отличный кристально-чистый звук». «Я бы не сказал, что он был лучше, – признается Джем Ховард

сейчас, – но он был громче. Этот эффект достигается при производстве двенадцатидюймовых пластинок на сорок пять оборотов, когда делаешь в канавках больше пространства, и тогда звук получается лучше…». Он продолжает: «Сейчас это кажется смешным, но тогда фанаты писали нам про невероятное качество звука, и мы продали десятки тысяч копий. Невероятно». Джем говорит, что конечный итог объединенных британских и европейских продаж трех альбомов Metallica на MFN превысил 1,5 миллиона штук, или «около 500 000» каждый». MOP останется самым продаваемым альбомом, который когда-либо выпускала компания Music for Nations.

Дэйв Торн, в те времена старший продакт-менеджер международного отдела Phonogram в Лондоне, в обычной ситуации не стал бы участвовать в кампании Metallica. Однако, поработав не так давно с «Бон Джови», Rush, Cinderella и некоторыми другими рок-артистами Phonogram, он внезапно оказался на главных ролях в сделке с Metallica, как он говорит сейчас, «благодаря моим связям и пониманию хеви-метала». Торн поясняет, что «ключевым звеном» в сделке были существующие взаимоотношения Питера Менша с директором лейбла по деловым вопросам, Джоном Уотсоном, который в те времена работал старшим юрисконсультом Phonogram. Торн впервые узнал о сделке, когда его вызвали в кабинет генерального директора Дэвида Саймона, который был вместе с Уотсоном. **Они сказали Дэйву, что есть возможность подписать Metallica, и спросили, как он оценивает их долгосрочную коммерческую перспективу**.

«**Я был немного взволнован и сказал, что они сейчас главная группа в жанре экстремального метала», охарактеризовав их как «Rush в своем пограничном варианте**». Когда он добавил, что Metallica уже продала 100 000 в одной только Великобритании, Саймон спросил: «Да, но станет ли она больше?» На что Торн ответил: «Если наша компания будет стоять за ними, почему нет?» На самом деле было несколько причин, по которым Phonogram был, возможно, не тем лейблом, который должен работать с Metallica. Торн признает, что все, кого они получали от отдела поиска новых исполнителей, изначально были «пустым местом». Он добавляет: «Они не могли сказать, с какой стороны держать гитару, не говоря уже о том, чтобы знать, кто такие Metallica. Они подписывали группы наподобие Soft Cell и Swing Out Sister – все эти популярные инди-штучки».

Он вспоминает, как Менш приехал в Лондон на встречу на высшем уровне с Саймоном, Уотсоном и Торном с различными

руководителями отделов, включая директора по маркетингу Джона Уоллера и его босса – Тони Пауэлла. Лейтмотивом презентации Менша было то, что «это не возможность для отдела поиска и продвижения талантов, поскольку в этом смысле команда может сама о себе позаботиться. Это маркетинговая возможность…». Торн говорит: «Менш сказал: «Парни, не волнуйтесь. Нам не нужно, чтобы вы вникали в творческий процесс. Никто из вас, за исключением, возможно, этого парня, – указывая на меня, – не знает ничего об этой группе. Нам нужны ваши продажи, дистрибьюторская сеть и маркетинг».

Менш победил их, но как он уже признавался, все это было очень условно связано с музыкой. Торн сказал: «Подозреваю, что это могут быть новые Def Leppard, судя по их способностям. Я не думаю, что проводился настоящий анализ того, насколько это возможно. Что мы обсуждали, так это как построить более прочный мостик к крупной управляющей компании, с которой у нас уже были отношения». У MFN «было отличное чутье, прекрасный подход, невероятное упорство в завершение того, что они делали, но все это было буквально на пределе их возможностей». Чтобы заполучить Metallica, им необходимо было идти вперед в карьерном плане, а это означало бы «серьезные маркетинговые влияния, организацию больших кампаний, сделки с дисконтом и т. д. Polygram, будучи подразделением компании, занимающимся распространением, в то время были крупнейшими дистрибьюторами в Европе. Как раз это и было нужно [Q Prime]».

Первым релизом Metallica на Phonogram стала двенадцатидюймовая пластинка на четыре трека: мини-альбом по цене $5,98 под названием Garage Days Re-Revisited, которое является отсылкой к подзаголовку стороны B сингла Creeping Death, выпущенного тремя годами раньше, и указывало на то, что это был сборник кавер-версий. В течение долгого времени предполагали, что они задумали это как легкий способ внедрить Ньюстеда в Metallica, прежде чем приступать к полноценному альбому. Но на самом деле предложение пришло от Дэйва Торна, который увидел в их выступлении на фестивале Monsters of Rock в Донингтоне в том году превосходную возможность для нового британского релиза: «Я сказал: «Смотрите, это удивительная возможность для продаж. Я знаю, вы планируете альбом, но нам нужно что-то выпустить». Они сказали: о'кей, мы пойдем и подумаем над этим». Первоначальной мыслью Торна было издание сингла, но Менш сказал ему: «Мы не делаем синглов». Торн ответил: «Хорошо, запишите что-то, что подойдет для синглчартов, но не будет синглом». Они вернулись и сказали: «Мы сделаем мини-альбом $5,98: Garage Days Re-Revisited». Даже

сейчас Ларс приписывает мне эту идею, что, конечно, очень мило с его стороны. Но не я придумал эту концепцию».

В действительности идея была простой, но гениальной – взрывающие, будто живые записи кавер-версий песен, принадлежавших самоцветам андеграунда и панка (таким как Helpless группы Diamond Head, The Small Hours дружественной команды Новой волны британского хеви-метала Holocaust, Crash Course in Brain Surgery, принадлежавшей металлистам старой закалки из Британии под названием Budgie, и двух песен, идущих друг за другом горячо любимой Клиффом группы Misfits – Last Caress и Green Hell). Отрепетированный, если верить названию, в гараже – хотя это была не та дыра в Эль Серрито, а новый гараж Ларса через дорогу, звукоизолированный и рассчитанный на две машины, рядом с его собственным домом, купленным на дополнительные доходы, – альбом был записан всего за шесть дней в Conway studios в Лос-Анджелесе. «Примерно столько же времени у нас заняла погрузка оборудования на записи последнего альбома», – как заметил Джеймс на вкладыше к альбому. И мини-альбом Garage Days был мятежным от начала до конца.

Он начинался с напевов Джеймса, в то время как другие голоса хихикали на заднем фоне, после чего врывались звучавшие монстрами барабаны Ларса, и музыка уносилась как стремительный поезд. Аналогично тому, как видео Cliff ‘Em All предвосхитило некоторые особенности реалити-ТВ, мини-альбом Garage Days значительно опередил моду на записи низкого качества, возникшую десятилетием позже, выделяясь использованием приемов, откровенно ломающих стереотипы того времени, как, например, в Helpless – затухание, которое разворачивается и возвращается к первоначальному звуку гитарных аккордов (а затем гитару выдергивают из усилителя), или лающие инструкции Ларса из-за барабанной установки в самом конце. Скорость и ярость переходят в следующий трек, где бас Джейсона взрывается в импровизированном вступлении и превращает, на первый взгляд, винтажный рок-гимн Crash Course in Brain Surgery в дикий панк-метал. Первый трек на второй стороне – The Small Hours – подвергся еще более жестокому обращению: он словно громыхает по направлению к тебе через горизонт, как фигура одноглазого монстра-пришельца из растущей коллекции винтажных скай-фай-комиксов Кирка, немного сглаженная облаками ядерной пыли и кровью ничтожных людишек. Но настоящим прощальным поцелуем были две кульминационные, давно приказавшие долго жить песни Misfits – Last Caress и Green Hell, – собранные воедино подобно

Франкенштейну. Несмотря на вызывающие слова, намеренно измененные в песне Last Caress (I got something to say, I raped your mother today… *прим.* «Мне есть, что сказать, я сегодня изнасиловал твою мать»), она стала одним из самых ярких треков Metallica; ее обманчивая ласковость сменялась Green Hell, одним из самых быстрых треков после Whiplash, и все эти попурри длились не больше трех минут, а в конце альбома была записана шутка, когда в последние несколько секунд они начинали играть вступление к песне Iron Maiden – Run to the Hills, совершенно сбиваясь с мелодии. По иронии судьбы, наиболее типичный для Metallica трек, записанный на этих сессиях, был фактически исключен из британской версии мини-альбома, чтобы он смог претендовать на попадание в сингл-чарты. Это была внушительная версия The Wait группы Killing Joke, которую группа, без шуток, делает так, что она кажется их собственной.

Для репутации группы на ключевом этапе ее карьеры, которая производила все более качественный материал – основание, на котором она устоит или упадет, – этот небрежно записанный альбом Garage Days EP, своего рода «не совсем законченный», как они остроумно написали на вкладыше, возможно, сделал больше, чем самый судьбоносный релиз. На нем Metallica выглядит смешной и доступной, а именно эти качества они демонстрировали с самого первого альбома. И да, это был неплохой способ представить Джейсона Ньюкида (как его обозвали на «дешевом», с точки зрения графики, вкладыше) тем фанатам, которые ждали его, скрестив руки на груди, чтобы сравнить с Клиффом. Он также дал Джейсону первый действительно положительный опыт в Metallica, когда он, используя свои навыки плотника, помогал Ларсу делать звукоизоляцию его нового гаража, после того как группа решила, что ей некомфортно репетировать на плюшевой базе Marin County, которую они делили с Night Ranger и Starship. Джейсон принес куски коврового покрытия для звукоизоляции стен, работая в команде старого приятеля Ларса из Лос-аджелеса – Джона Корнаренса (который так и не получил обратно свои пятьдесят баксов). Как вспоминал Джейсон: «Это была чертова бомба, чувак. Ты входил в комнату, настраивал свой усилитель так, как будто ты на живом концерте, ставил впереди микрофон и играл песню. Джеймс стоял рядом со мной… занимаясь своим делом. Мы записали его прямо там, на месте, с ошибками и тому подобным. Для меня это одна из лучших записей Metallica по звучанию, благодаря ее грубости».

План Phonogram, как поясняет Торн, заключался в использовании своего авторитета, чтобы «прорваться прямиком в

чарты, объявить во всеуслышание о группе, и она так и сделала». Фактически мини-альбом попал сразу на двадцать седьмое место, что было хорошо, но не превосходно по современным стандартам сингл-чартов, однако это можно было расценивать как серьезный успех Phonogram, поскольку запись была выпущена только в одном формате двенадцатидюймовой виниловой пластинки. Ни CD, ни кассеты, ни семидюймового формата не было. Когда Торн проиграл кусочек Helpless на еженедельном совещании по выбору стратегии: «Я совершенно не шучу, что в течение этих тридцати секунд девочки из пресс-группы и практически все остальные, кто был в этой проклятой комнате, начали вопить: «О, ради Бога, выключи уже это!» **Когда запись действительно стала коммерчески успешной**, «**это открыло шлюзовые затворы Phonogram для Metallica». Мини-альбом также стал золотым в Америке, но лишь благодаря продаже полумиллиона пластинок, потому что его не приняли в статусе сингл-альбома**. Он продавался как мини-альбом с дополнительным треком, кавер-версией на The Wait, которую теперь добавили аналогично варианту для рынка Японии, и пакет был переименован в The $9,98 EP: Garage Days Re-Revisited. «Им пришлось так сделать, – объясняет Торн, – или им бы просто не удалось продать такое количество на экспорт, и Elektra [и CBS] остались бы вне игры».

Не менее впечатляющей с точки зрения их новой записывающей компании была готовность группы помогать в продвижении пластинки. Они не были типичными артистами, ориентированными на синглы, с которыми Phonogram привыкла работать, но они с лихвой компенсировали это отсутствием звездности и готовностью закатать рукава. Для большинства крупных артистов «приехать в сельскую местность для продвижения альбома означало сделать парочку больших интервью, – говорит Торн. – **Возможно, появление на ТВ и немного на радио, если была такая возможность. Затем можно взять других членов группы на второстепенное интервью. Но Ларс хотел не просто поговорить [с представителями крупной музыкальной прессы], он хотел встретиться с каждым долбаным фанзином (представитель фанатского журнала, любительского малотиражного издания), о котором слышал, и даже с тем, о котором вообще никто не знал. Ларс приходил и проводил по четыре или пять дней в нашем офисе. Он мог бы переговорить с шестьюдесятью, семьюдесятью, восьмьюдесятью фанзинами. Его невозможно было оторвать от телефона».**

Торн приводит его готовность всегда встречаться с прессой в

качестве одного из главных факторов, обеспечивших в дальнейшем популярность Metallica у таких темпераментных и враждебно настроенных к металу журналов, как NME, Time Out, the Village Voice, Rolling Stone и так далее, вплоть до сегодняшнего дня и их текущего высокого статуса в широкополосных газетах. «Это было сочетание готовности Ларса всегда делать круг почета ради средств массовой информации, – говорит Торн, – и еще чего-то. Все сводится к слову на букву «н» – надежность. В любом разговоре с Питером Меншем, на любой нашей встрече, в любом важном решении, которое мы делали, это слово всегда выступало на первом плане: надежность. Они никогда не делали ничего, что могло бы расстроить наши планы. Они никогда не собирались продаться, потому что были человеческой командой. Они пришли из мира, где обменивались и торговали кассетами, и хотели такими остаться. Они не хотели расстраивать этих людей».

Может быть, и так, но Ларс для всех, включая Дэйва и остальную команду Phonogram, был тем «иди к тому парню» по всем вопросам продвижения и решениям, связанным с бизнесом. «Я обсуждал вопрос с Меншем, и затем он мне говорил: «Хорошо, а теперь ты должен пойти к Ларсу и убедить его». Питер, говорит он, «был, очевидно, таким человеком, испытывавшим естественную антипатию к тому, чтобы соглашаться, особенно со звукозаписывающими лейблами. [Поэтому поначалу] он постоянно отправлял меня пообщаться с Ларсом. Ларс был полностью, на сто процентов, погружен в деловую сторону вопросов… он был тем парнем, которого необходимо было убеждать. А затем он шел к другому парню, который на самом деле отвечал за принятие серьезных решений в группе, и это был Хэтфилд».

Еще одним дополнительным бонусом к попыткам лейбла добиться максимальной гласности для первого релиза Metallica стало решение группы (заявленной в афише как Damage, Inc.) сыграть необъявленное шоу-разогрев для Донингтон в 100 Club на Оксфорд-стрит, в легендарном месте, где The Clash и Sex Pistols выступали в конце 1970-х годов. Когда почти в конце часового сета бас Джейсона выпал из микса по технической причине, по толпе прошел слух, что он упал в обморок из-за жары. Клуб был переполнен, там было невыносимо жарко, и невозможно подтвердить, что произошло. И когда позже этот «коллапс» Джейсона был некорректно изложен в Kerrang! все это добавилось к списку обид и личных оскорблений, который Джейсон вел в своей голове. Он даже подозревал, что группа сама подкинула историю друзьям из журнала как очередную насмешку. Как

говорит Дэйв Торн: «Это была сумасшедшая ночь. Самым запоминающимся был момент, когда толпа несла Скотта на руках прямо перед группой… безумная ночь».

Два дня спустя группа вышла на сцену в Донингтоне, где они были третьими в афише, после экс-певца Black Sabbath, Ронни Джеймса Дио и хедлайнера Bon Jovi. Для тысяч поклонников Metallica концерт был первой возможностью увидеть группу в новом составе. И, наоборот, для Metallica было важно доказать, что они совсем не изменились; что это было обычным делом – не приуменьшать потерю своего басиста, служившего талисманом, но продемонстрировать, что это не было непреодолимым препятствием. Что в том, что они делают, все еще содержалась частичка великого и что они пойдут дальше вне зависимости от того, кто теперь занял место на сцене по правую руку от Джеймса. Сет начался достаточно хорошо с трех пользующихся успехом у широкой публики реликвий времен Клиффа: Creeping Death, For Whom the Bell Tolls и Fade to Black. Это продлилось недолго, после чего они нырнули в новый мини-альбом, пребывая в небольшой эйфории от продвижения материала и создания базы для будущих выступлений, впрыскивая эффект веселья, который выигрышно смотрелся на альбоме, и даже выжав насмешливое вступление к Run to the Hills в кульминационном моменте попурри Last Caress/Green Hell.

И когда они приближались к развязке сета, внимание публики перехватило прибытие вертолета, доставившего Бона Джови за кулисы. Казалось, он целую вечность летел над толпой, громко жужжа, прокладывая себе путь за кулисы, где площадка была буквально «очищена» наземной службой безопасности, так что Джон и его группа могли сойти с борта, не пересекаясь ни с кем, кто работал за сценой в тот день. «Долбаный придурок!» – злился Джеймс, когда сошел со сцены. «Он специально пытался изгадить наш сет!» Он был не настолько плох, на самом деле, хотя, конечно, внимание публики от группы отвлекли, но все, кроме Хэтфилда, который воспринял инцидент очень лично, быстро это пережили. Схватив маркер, он начеркал на своей гитаре: «Убить Бон Джови». Джон Бон Джови позже сказал мне, что это все было недоразумение; что он был в ужасе от одной мысли, что кто-то может заподозрить его, что он намеренно пытался испортить выступление другой группы, которая, ко всему прочему, еще и находилась ниже по списку в афише. Джон ясно дал понять свою позицию, однако все еще помнил комментарии Хэтфилда на сцене Донингтона двумя годами ранее про песни о «лосинах, макияже и детке», и между двумя лагерями не было особой симпатии.

Казалось, группу Metallica – самопровозглашенную обитательницу полуночного мира, где аккуратные ранние пташки типа Бона Джови считались врагом, – поставили на место. Чего ни Джеймс Хэтфилд, ни Джон Бон Джови, ни даже Ларс Ульрих (в своих самых тайных мечтах) не могли предугадать, так это того, насколько кардинально поменяются их позиции в следующие пять лет и что это Metallica, парни, одетые в черное, будут подниматься на сцену к заходящему солнцу, в то время как Бон Джови, когда-то такой безупречный, будет нырять как Икар в бушующее море – такого колеса фортуны даже Питер Менш не мог себе представить.

Или мог?

10. Безумные девочки, быстрые машины и много наркотиков

– Эй, чувак, – сказал Кирк, – ты можешь что-то с этим сделать, понимаешь?

Мы стояли в гримерке в Newcastle City Hall. На сцене Глен Данциг, когда-то лидер The Misfits, а теперь возглавлявший новую команду, которую он назвал в свою честь, делал большое одолжение толпе своим выступлением.

– С чем?

– С твоими волосами. Ты лысеешь. Сделай с этим что-нибудь, ты можешь это остановить.

Я уставился на него. Он застал меня врасплох. Мои волосы? Мы говорим о моих волосах? Я попытался отшутиться, типа, кого это волнует?

– Ага, и что это?

– Rogaine, чувак, – он улыбнулся. – Знаешь, что это?

Вообще я знал. Слышал что-то подобное: Regaine. «Та же фигня, чувак», – сказал он.

– Миноксидил, правильно?

Мой парикмахер упоминал о нем в последний раз, когда делал мне стрижку, но я был настолько озадачен, что задвинул этот вопрос на задворки сознания. А теперь это. Что мои волосы на самом деле выглядели так плохо, что люди начали подходить ко мне и напоминать об этом?

– Нет, чувак, – сказал Кирк, – я вижу это, потому что у меня та же проблема.

Я посмотрел на его волосы. Длинные, черные, кудрявые, как будто высокий лоб или… какого черта он сейчас сказал? И почему мне?

– Серьезно, – сказал он, – ты должен попробовать. Пока еще не слишком поздно… – И ушел.

Позже тем же вечером за пивом и косяком я обмолвился об этом Большому Мику, звукотехнику. Мы с Миком частенько оказывались вместе, когда я был с Metallica. Он не мог достать хороший черный гашиш в США, а я редко пробовал хорошую и крепкую травку у себя дома в Лондоне, во всяком случае, не в конце восьмидесятых. Мы выручали друг друга. И как-то в Ньюкасле все сложилось так, что мы оба получили то, что хотели. У нас был выходной на следующий день, и мы с Миком и командой затаились в отеле вместе с группой.

– О чем это говорит Кирк, – сказал я. – Rogaine? Regaine? Ты

знаешь?

– О, Боже, – сказал он. – Это новый пунктик Кирка. Мы везем с собой в тур чертов грузовик этой фигни. Из-за нее и долбаной статуи некуда поставить оборудование.

Мик, с его густыми волосами до плеч, был не из тех парней, кому надо было беспокоиться о плюсах и минусах препарата, и он превратил разговор в шутку, надеясь сменить тему. Но я по-прежнему был заинтригован. И в следующий раз я спросил Кирка об этом.

– Конечно, – сказал он, – просто втираешь в кожу головы каждый день. Это надо делать каждый день, иначе не сработает. Но это классно. Тебе действительно надо попробовать, – снова повторил он. – Пока еще не слишком поздно…

Когда успешные рок-артисты выпускают по-настоящему культовый альбом, который становится их визитной карточкой, они могут себе позволить определенную свободу действий в своих следующих начинаниях. Однако когда такой альбом приходится на начало карьеры, для значительного прорыва в коммерческом или творческом плане, а лучше и в том и в другом, артист должен быть достаточно здравомыслящим, а его следующим логичным шагом станет продолжение работы в том же направлении. Это закрепит растущий статус среди основного круга поклонников и сохранит уверенность звукозаписывающей компании, которая усердно на него работает, но от которой артист зависит, плюс обеспечит доверие промоутеров, агентов и различных партнеров из средств массовой информации. После того как эта работа выполнена и фанатская база становится стабильной и надежной, тогда можно пробовать что-то новое, если есть такое желание, в своих следующих релизах. Важно избежать риска «выплеснуть ребенка из ванной вместе с водой», пытаясь создать что-то совершенно новое сразу после первого громкого успеха.

В таком положении Metallica оказалась в 1987 году, когда подошла к планированию своего четвертого альбома: не просто удержаться на волне их прорывного хита Master of Puppets, но и выстоять без Клиффа Бертона. Логичным и безопасным вариантом был бы сознательный сиквел, по сути Master II; чтобы монетизировать свою теперь уже сложившуюся формулу успеха и доказать, что замена Бертона Джейсоном Ньюстедом прошла гладко. Однако, когда Ларс Ульрих и Джеймс Хэтфилд собрались и начали обсуждать это одним октябрьским вечером 1987 года, одновременно проматывая Riff Tapes (записи риффов) – сборник частей и кусочков, которые они регулярно собирали между

альбомами, небольшие идеи, которые рождались во время саундчека или необычные музыкальные фрагменты, которые Ларс напевал, а Джеймс превращал в аккорды на своей гитаре, – они решили не следовать ни одному из этих правил, а вместо этого пойти ва-банк с чем-то совершенно отличным от того, что они делали раньше, что сделает их буквально неузнаваемыми по сравнению с тем шаблоном Metallica, который уже сложился на их первых трех альбомах.

Или так решил Ларс. Пребывая в эйфории от успеха миллионных продаж по всему миру пластинок Garage Days, а также мини-альбома на CD и неверно восприняв дебютный альбом горстки бунтарей из ЛА под названием Guns N' Roses, с ломающим стереотипы звучанием, он решил, что пришло время Metallica окончательно покинуть борт лодки трэш-метала и найти совершенно новый подход. Джеймс, за годы привыкший мириться с нескончаемыми разговорами Ларса о мировом господстве, но все еще потерянный и неуверенный в том, как продолжать дальше без «измерителя дерьма Клиффа», который направлял их вперед, только кивнул головой. И вообще, что означал весь этот разговор о том, чтобы «добавить новых элементов в звучание», о котором так любил рассуждать Ларс? Они просто напишут новые песни как раньше и посмотрят, что из этого выйдет, верно?

Конечно, в их подходе не было ничего нового: двое работали дома в одиночестве над четырьмя треками, на более позднем этапе подключали Кирка, чтобы обсудить его гитарные партии, а Джейсона вообще не приглашали под тем предлогом, что с четырьмя треками на этом этапе не было места для баса. В результате из девяти треков, которые в итоге попали в альбомный список, все были, по сути, композициями Хэтфилда/Ульриха, только три носили также имя Кирка, и всего один – Джейсона. Плюс один трек был посмертной работой Клиффа, соединенный из «фрагментов и кусочков», которые басист оставил на пленке и на которые Джеймс наложил оставленное Клиффом четверостишье To Live is to Die. **В действительности единственным серьезным отличием было решение записать альбом в этот раз поближе к дому, в Лос-Анджелесе – выбор, что парадоксально, продиктованный новоявленным консерватизмом (по крайней мере, за пределами сцены) и их первым внезапным желанием быть рядом со своими девушками**.

Это был один из аспектов их жизни, который молодая Metallica старалась держать подальше от прессы. Даже до безрассудности болтливый Ларс был непривычно молчалив, когда впервые познакомил меня со своей женой, англичанкой по

происхождению, по имени Дебби. Забавная, рыжеволосая, незатейливо разговаривающая девушка из центральной Англии, она встретила Ларса во время пребывания группы в Лондоне в 1984 году, и они поженились в начале 1987 года, во время короткой передышки, когда Джеймс все еще нянчился со своим сломанным запястьем. Ларс не то чтобы скрывал жену от прессы, просто это оказалась одна из тех тем, о которых он не особенно распространялся. Однако, как любителю девушек, Ларсу претила мысль о том, что кто-то ограничивает его, и поэтому, несмотря на то что ему нравилось проводить время с Дебби, их брак был обречен на провал, последовавший спустя всего три года. Это были дикие годы Ларса, и в группе, которая, наконец, начинала взлетать, у короля вечеринок не было времени на женитьбу. Как он позже говорил, в течение некоторого времени они рассматривали в качестве варианта названия для следующего альбома «Безумные телки, быстрые машины и много наркотиков», потому что это отражало положение вещей в мире метала. Как доморощенная английская девушка из рабочего класса надеялась соперничать с этим?

Кирк также выбрал именно этот момент, чтобы жениться на милой американской подружке, Ребекке (Бекки), связав себя узами брака в декабре, всего за несколько недель до того, как группа начала работу над новым альбомом. Со стороны Кирк и Бекки казались идеальной парой, практически зеркальным отражением друг друга: с длинными кудрявыми волосами, эльфийскими лицами и большими карими глазами. Бекки была легкомысленной, воздушной как фея и аккуратно вписывалась в публичный образ самого Кирка – общительного хиппи-музыканта, затягивающегося косяком и коллекционирующего комиксы. На самом же деле в характере гитариста начала проявляться новая грань по мере того, как кокаин начал отвоевывать у марихуаны статус любимого наркотика, а он стал жить фантазиями о собственной звездности, в которых иногда было место для Бекки, а иногда – нет. Их брак также закончился спустя несколько лет. Джейсон, который расстался со своей давней подругой Лорен Коллинз, студенткой колледжа из Феникса, вскоре поле того как стал частью Metallica, теперь встречался с новой девушкой Джуди, которая в течение следующего года стала первой миссис Ньюстед, хотя с ней Джейсон разведется даже быстрее, чем Ларс и Кирк, осознав практически незамедлительно, что совершил ошибку. **Единственным, кто не был женат на тот момент, был Джеймс, и он по иронии судьбы был, пожалуй, больше всех влюблен. На самом деле его девушка Кристен Мартинес впоследствии станет вдохновением для одной из самых лучших любовных**

баллад Metallica и поворотным моментом в их всеобщей популярности в 1990-х годах – Nothing Else Matters. Это был единственный раз, когда Джеймс отчасти признал свой роман с Кристен на публике, зайдя так далеко, что позже отрицал, что написал эту песню о ней – настолько глубокой была его рана, когда они расстались на волне стремительного успеха Metallica.

Однако все это было в будущем. На четвертом альбоме Metallica не было запланировано никаких любовных баллад. Вместо этого Ларс был настроен сместить упор на новый, более жесткий край и хотел записаться быстрее, чем MOP, который, как он считал, отнял слишком много времени. Увлеченный альбомом Guns N 'Roses Appetite for Destruction, в котором было так много нецензурных слов, что радио не ставило его в ротацию, больше всего он хотел, чтобы Metallica не осталась позади из-за таких вот «новых парней на районе». Позже он вспоминал, как слушал первый сингл с альбома Appetite под названием It's So Easy, возвращаясь самолетом в Сан-Франциско, и не мог поверить в бесстыдный шовинизм строки «Повернись, сучка, у меня есть для тебя дело», а также воздаяние в последней строчке куплета, когда солист Аксель Роуз кричит: «Почему бы тебе просто не отвалить!» «У меня был разрыв мозга, – сказал Ларс воодушевленно Джеймсу. – Аксель так и сказал это. И это было так язвительно. Это было так чертовски правдиво, так злобно». Это стало началом одержимости Акселем и Guns N' Roses, которая, в конце концов, объединила группы в одном туре, несмотря на то что Джеймс не разделял этих чувств.

Когда стало очевидным, что Флемминг Расмуссен, их номинальный выбор для следующий записи, не сможет присоединиться к ним так быстро, как они бы хотели, Ларс, втайне обрадованный, воспользовался ситуацией, чтобы предложить более воодушевляющую альтернативу: Майка Клинка, продюсера родом из Балтимора, который курировал запись Appetite for Destruction. Клинк начинал карьеру в качестве инженера на нью-йоркской студии Record Plant, ассистируя режиссеру Рону Невисону при создании альбомов для гигантов софт-рока, таких как Jefferson Starship, Heart и наиболее заметного хита и альбома Survivor 1982 года – Eye of the Tiger. Главными качествами Клинка, по мнению гитариста G'n'R Слэша, были «невероятный гитарный звук и колоссальное терпение». Будучи достаточно сообразительным, чтобы понимать, что его предыдущие альбомы были по существу «попсовыми», он внимательно слушал, когда Слэш играл ему альбомы Aerosmith при подготовке к сессиям Appetite. Интересно, что альбомом, которому Аксель просил уделить особое внимание, был Ride the

Lightning группы Metallica.

Забронировав студию One on One в Северном Голливуде на первые три месяца 1988 года, Ларс попросил Менша составить соглашение, по которому Клинк станет продюсером нового альбома. Клинк, будучи прозорливым оператором в поисках проекта, который позволит тиражировать его новоявленную репутацию человека, к которому обращались самые передовые рок-группы, был в достаточной степени заинтригован, чтобы принять предложение с первого раза. Тем не менее при поверхностном приближении это казалось странным симбиозом: Клинка знали по студийным записям небрежного, блюзового характера, звучавшим как живые выступления, в то время как Metallica была известна презрительно-точными цельнометаллическими рифами и машинными ритмами. И задачей Клинка было каким-то образом совместить это воедино. Как он сейчас говорит, «они наняли меня, потому что их привлекали [и] им на самом деле нравились записи Guns N' Roses». Однако во время первого разговора с Q Prime он получил следующее наставление: «Metallica все делает по-своему. И я до конца не понимал, что это такое, пока не попал в самую гущу событий».

Джеймс еще больше сомневался. Он не был фанатом альбома G'n'R, и насколько он понимал, в Клинке не было ничего особенного. Это была просто очередная мимолетная страсть Ларса. Он внимательно наблюдал, пока они искали барабанный звук, который должен был отвечать всем тем требованиям, что возникали в голове у Ларса и Майка, но когда дошла очередь до гитарного звука, он вышел из себя. Несмотря на то, что им удалось кое-что сделать до начала записи, набросать парочку грубых кавер-версий, чтобы сразу устранить любую потенциальную проблему (в этом случае это были Breadfan группы Budgie и The Prince группы Diamond Head, настолько сырые треки, что они сделали материал на мини-альбоме Garage Days более отполированным), вместо того чтобы сгладить различия, они только больше осознали, насколько расходилось их понимание музыки, особенно у Хэтфилда и Клинка. «Я просто впал в бешенство, – сказал Джеймс, – и не мог больше этого терпеть». Клинк говорит сейчас: «Насколько я понимаю, они хотели, чтобы я добавил моей собственной магии к их трекам, в то время как они привыкли все делать по-своему». Он многозначительно продолжает: «Я всегда чувствовал, что был на подхвате, ожидая, когда Флемминг освободится или они смогут убедить его поработать над их записью, [потому что] в тот момент у нас ничего не получалось… они ощетинивались, как

только кто-то пытался указывать им, что делать. И я думаю, это была настолько же их вина, насколько и моя. Понимаешь, я только что закончил пластинку для Guns N' Roses и делал все по-своему, и у меня было право голоса. А здесь я своего рода врезался в стену, и для меня это было трудно». Клинк также чувствовал, что «отсутствие Клиффа немного выбивало их из колеи – где-то в подсознании, возможно, они хотели чего-то более знакомого, потому что это был большой шаг, которые они делали без него».

Какой бы ни была настоящая проблема, к концу третьей недели записи Ларс уже висел на телефоне с Флеммингом, буквально умоляя его изменить свой рабочий график и прилететь к ним, чтобы спасти сессии. «Ларс позвонил мне [и] сказал, что они идут в никуда и уже сыты этим по горло, и спросил, не свободен ли я случайно в данный момент, – говорит Расмуссен. – Я сказал, что у меня очень много концертов, и если я ему нужен, то мне необходимо знать об этом как можно скорее. Он позвонил на следующий день и попросил приехать. Он сказал: «Когда ты сможешь приехать?»

Оказавшись в One on One две недели спустя, Расмуссен настоял на том, чтобы группа начала с нуля, оставив черновые кавер-версии, которые потом они могли бы использовать для стороны «Б» синглов. В результате всего два барабанных трека Клинка вошли в запись (для песен Harvester of Sorrow и The Shortest Straw). Флемминг думает, что они не сработались с Клинком, потому что он, «возможно, ожидал, что они будут таким коллективом, где всё делают вместе, и из этой совместной работы и рождается творчество. А они в те времена были совсем не такими. Они маялись с гитарным звуком и делали это в течение двух или трех недель, и Джеймс был очень недоволен, – он смеется, – и говорил об этом прямолинейно. И это было резко и настолько агрессивно, насколько только возможно»».

Конечным результатом (как и предвещал Ларс) стал самый тяжелый звук на альбоме Metallica под названием… And Justice for All, в честь последней строки из Декларации независимости, которая использовалась здесь в качестве метафоры и служила мягким переходом к более общей теме злости по поводу несправедливости, которая пронизывала каждый трек. Проблема заключалась в том, что агрессивный шум, казалось, настолько заполнял музыку, что заглушал все те эмоции, которые альбом пытался пробудить: как зеркальная комната, в которой все отражения страшно искажены. В основном альбом звучал глухо: барабаны, нагруженные, но металлические; гитары, оживленные, но приглушенные; вокал почти однообразно

кричащий и агрессивный. Если это и была Metallica, которая становилась более откровенной, то такой эффект должен был оттолкнуть всех, кроме самых преданных поклонников, не воспринимающих зла. Она стала похожа на нескладное существо, которое доктор Франкенштейн сшил и скрепил в своей лаборатории.

Было несложно прийти к выводу, что впервые Metallica играла не то, что ей подсказывал инстинкт, а то, что она думала, что должна – в условиях, когда альбом Reign in Blood группы Slayer украл их корону лидеров трэш-метала, которую они непреднамеренно оставили на откуп, а Guns N' Roses теперь угрожали обойти их, подорвав более массовые рок-вкусы, и Metallica больше не была тем лидером, который делал естественные для себя вещи – она пыталась наверстать упущенное. Группа оглядывалась на то, что указывало им путь вперед, а не освещало дорогу для других. Их направляли лишь мечты Ларса и кошмары Джеймса, и с этого момента отсутствие Клиффа в Metallica начало ощущаться особенно сильно. Прежде всего они чувствовали себя крайне потерянными. Написав «душевные муки – это то, что я люблю», Джеймс хвастался: «Физическая боль – ничто по сравнению с душевными травмами – это дерьмо остается с тобой навсегда. Люди уходят из твоей жизни, оставляя тебя в раздумьях». Стала ли смерть Клиффа одной из тех вещей, над которыми он слишком много думал?

Это был первый альбом Metallica, созданный специально для CD – общей продолжительностью более шестидесяти пяти минут, – и последовательность треков во многом совпадала с шаблоном на Ride и Master. Они начинались с боевого призыва в открывающем треке, в данном случае с Blackened: с точки зрения лирики представлявшей собой возмущение уничтожением окружающей среды, с музыкальной – во многом выкройку по лекалу Battery, хоть и менее эффектную. Это был единственный трек, в котором Ньюстед указан соавтором. Затем шел сознательно-эпичный заглавный трек: один из самых длинных и утомительных, которые группа когда-либо записывала. Построенный вокруг извилистого барабанного почерка Ульриха и звуков марширующих гитар, с голосом Джеймса, выступающим против того, что «правосудие утрачено/правосудие уничтожено/правосудие изгнано…», длиной почти десять минут, трек Justice роет себе могилу и хоронит в ней себя, провоцируя у слушателя огромный вздох облегчения, когда он наконец-таки обрывается. Дело не в том, что это такое плохое произведение Metallica – на альбоме Ride оно бы, возможно, выглядело бы ярче, поскольку тогда группа все еще утверждала свои профессиональные успехи,

а гитары Хэмметта, за которые он получил свои первые заслуги соавторства, были образцовыми. Просто вся эта затея настолько откровенная, горькая, неумолимая, что оставляет совсем немного места для воодушевления. Этакий несчастный возглас одного человека, испытывающего боль. Аналогичен однотипно звучащий инструментальный трек, посвященный Клиффу – To Live is to Die, который был искренним жестом, но почти бессмысленным из-за того, что это был самый длинный трек на альбоме, задушенном песнями, которые длятся дольше, чем ты их хочешь слышать.

Остальная часть альбома – за небольшим исключением – следовала этому мрачно-замысловатому образу. Опять же, дело не в том, что такие треки, как The Shortest Straw или The Frayed Ends of Sanity, откровенно плохи – оба типично грубые рок-произведения, которые, возможно, заняли бы почетное место на Ride, – но после сложной обработки и аранжировок на Master и теплой и укутывающей атмосферы Garage Days от Metallica ожидали большего. **В тот самый момент, когда они должны были представить еще одну музыкальную веху, они вернулись к первобытному состоянию. То, что звучало ошеломительно новым четыре года назад, теперь казалось вульгарным и несовременным**.

Даже первый сингл альбома, «Harvester of Sorrow», был ужасно перегруженным. «Песня была о человеке, который ведет обычную жизнь, у него есть семья и трое детей, и внезапно, однажды он просто слетает с катушек и начинает убивать всех вокруг», – как Ларс объяснял его в то время. Если бы музыка звучала хоть наполовину так же интересно… Тот факт, что она добралась до двадцатого места в британских чартах, возможно, связан с огромной к тому времени базой фанатов Metallica, которые были готовы купить что угодно, и с тем разнообразием форматов, в которых Phonogram была готова продавать запись. Аналогично следующий трек был передан на американское радио, хотя физически был выпущен как сингл: Eye of the Beholder, который шел на альбоме сразу за заглавным треком, звучал примерно так же, а его единственное достоинство для ротации на радио заключалось в том, что его постепенно нарастающий ритм стаккато был достаточно ярким, чтобы удержать внимание слушателя на первые пару минут, после чего эта заунывная монотонность наконец выключала тебя. «Ты видишь то, что вижу я? – торжественно произносит нараспев Джеймс. – Правда – это преступное деяние…», однако никто не отважился сказать группе правду об их новом альбоме.

Единственным исключением – сверкающим алмазом в океане посредственности – был трек One, самый

амбициозный и успешный музыкальный эксперимент Metallica, а также самая глубокая и трогательная песня. Жуткая история пехотинца, который наступает на мину и, просыпаясь, постепенно осознает, что он потерял все – свои руки и ноги, пять своих чувств – все, кроме разума, который теперь брошен на произвол судьбы, в ловушку мрачной и невозможной реальности. Песня One была одновременным кошмарным приговором и трансцендентным путешествием. Это была Tommy трэш-метала в миниатюре (*прим.* отсылка к концептальбому «Tommy» 1969 года группы The Who), запечатлевшая постепенный спуск рассказчика в ад. Безмолвно просящего о смерти, его можно рассматривать как экзистенциальную метафору человеческого состояния и психомонизм жизни рок-звезды, и лихорадочная кульминация песни также служила для того, чтобы выразить чувство невнятного подросткового страха так, как ни одна другая рок-песня ни до, ни после нее не смогла.

Песня One, отчасти основанная на пьесе Далтона Трамбо 1939 года «Джонни получил винтовку», изначально была задумана Джеймсом как воплощение идеи о том, «что есть только мозг и больше ничего», но после Клифф Бернштейн предположил, что Джеймс прочитал книгу Трамбо. История Джо Бонэма, симпатичного, обыкновенного американского парня, которого отец-патриот, призывавший его быть храбрым, воодушевил сражаться в Первой мировой войне. Когда рядом с ним разрывается немецкий снаряд, Бонэм теряет ноги, глаза, уши, рот и нос. Примирившись с этими печальными обстоятельствами в больнице, окруженный откровенно испуганными докторами и сестрами, Бонэм использует единственную часть своего физического существа, которую еще в состоянии контролировать – свою голову, – чтобы набить азбукой Морзе сообщение: «Пожалуйста, убейте меня». «Джеймс много из этого почерпнул», – говорит Ларс. То же самое сказали Менш и Бернштейн, когда прослушали демо.

В их стратегии было еще одно важное изменение. На этот раз, в отличие от Master of Puppets, еще до того как пойти в студию, они решили, что у них будет один явный сингл, и что более важно – видеоклип на следующий альбом. Несмотря на свою публичную риторику, говорит Дэйв Торн, вопрос синглов никогда до конца не исключался. «Когда я поддразнивал Менша по этому поводу в прошлом, он всегда говорил: «Ну, если будет соответствующая возможность, группа может ее рассмотреть»». Торн спекулирует на том, что, возможно, Elektra, с которой «у них были сильные рабочие связи, убедила их, по крайней мере,

попробовать. На самом деле и у Джеймса, и у Ларса крутилась идея обычного сингла и видео для Metallica с момента неожиданного успеха Garage Days в том году, и в особенности Cliff 'Em All, первого откровенного сингла, который подтвердил, что они не обязаны делать видео по чьим-то правилам, кроме своих собственных. Менш и Бернштейн, которые уже тогда понимали огромную продажную ценность сингла и сопутствующего видео на MTV, просто выжидали нужный момент, чтобы снова поднять этот вопрос с Ларсом и Джеймсом.

Момент пришел вместе с осознанием того, что One сама по себе требует своего рода визуальной интерпретации, которая дополняла бы музыку ярким и художественным образом. Они еще больше воодушевились этой идеей, когда выяснилось, что Трамбо – левый по политическим взглядам сценарист, выступающий за мир, – был изгнан из Голливуда в эпоху охоты на ведьм Маккарти в 1950-х годах и в действительности был режиссером фильма, снятого по этой книге и выпущенного в 1971 году, в разгар войны во Вьетнаме. Возможно, у них получится использовать сцены оттуда для их будущего видео? – размышлял Бернштейн. Согласно Расмуссену, они на самом деле купили права на фильм, «чтобы использовать его в клипе» еще до того, как начали записывать его: «Это был посредственный фильм, но им нравилась его картинка, и они думали, что на видео это будет смотреться гениально». Они также использовали некоторые спецэффекты на оригинальном саундтреке, наложив звук пулеметного огня и взрывающихся мин на вступление.

Как Stairway to Heaven для Led Zeppelin и Bohemian Rhapsody для Queen, One для Metallica представила группу в ее музыкальном апофеозе, заключив в себе все прекрасное и оригинальное, что в них было, в одном наполненном событиями путешествии, которое начиналось с тихого, но насыщенного, душераздирающе-мелодичного гитарного вступления, подходя к постепенно нарастающей средней части, а затем к сметающему все на своем пути, ослепляющему кульминационному моменту. **Ее слова сразу же переходят к ужасающей сути: «Задержи мое дыхание, потому что я хочу смерти… Теперь мир исчез/И только я один…». Это не было стандартное роковое высказывание Van Halen или Motley Crue, или даже Guns N' Roses. Это было откровение, песня, крайне далекая от своего времени; и ее непредвиденным побочным эффектом стало то, что она навсегда изменила обстоятельства, окружающие Metallica**. Не надо быть фанатом Metallica, чтобы оценить художественность One, точно так же как не обязательно быть поклонником Zeppelin, чтобы восхищаться Stairway. Но если вы

таковым являлись, это был важный поворотный момент, который группа, возможно, никогда не повторит.

Показательно и то, что единственный трек, за исключением One, которому удастся преодолеть свое тяжелое окружение, – это самый короткий на альбоме Dyer's Eve; его быстрый и острый, как порез лезвия, рифф дает возможность облегченно выдохнуть после извилистых пластов прогрессивного метала, которые ему предшествуют. Последний трек альбома с кульминацией хорош, но далеко не так, как Damage, Inc., а его успех – метка, определяющая, насколько тяжеловесно звучит остальная часть альбома по сравнению с ним. Интересно также то, что это был первый текст Хэтфилда (Дорогая мама/Дорогой папа/Какого черта вы заставили меня через все это пройти?), в котором он непосредственно затрагивает некоторые вопросы своего сложного детства: «Это в целом об этом ребенке, которого родители все время прятали от настоящего мира, пока он рос, а теперь, оказавшись в реальном мире, он не знает, как с этим справиться, и задумывается о самоубийстве, – пояснял Ларс. – Это, в общем, письмо ребенка своим родителям, в котором он спрашивает, почему они не открыли ему настоящую жизнь…». И это будет далеко не последний автопортрет, вышедший из-под пера Джеймса Хэтфилда.

Со своим плоским, деревянным звуком и возрастающим пустым по звучанию гневом, с не слишком приятной, но правдивой горечью и эгоистичной риторикой, альбом Justice не стал радикально «другим» произведением, которое Ларс предрекал. В лучше случае его можно назвать шагом в сторону или просчетом; в худшем случае – искалеченным и странным заявлением, от которого они все в значительной степени отрекались по мере того, как шло время и они выпускали более удачные альбомы. Единственным спасением была неординарная песня One, и тот факт, что она объединила их всех в том, чтобы больше никогда не делать альбом таким безрадостным по своему внешнему виду и ужасным по своему музыкальному содержанию. Дни Metallica как бесспорного монстра хеви-метала теперь были сочтены.

Самая большая ирония заключалась в том, что та часть Justice, в которой они, казалось, стремились быть наиболее инновационными, звучала наименее убедительно: и это было из-за продюсирования. Как говорит Расмуссен: «Звук был абсолютно сухим… тонкий, жесткий и громкий». Фактически весь альбом кажется странно лишенным искусственного эха, особого соуса, используемого для придания искры самому посредственному звучанию микса. Расмуссен не соглашается, но утверждает, что

сделал «практически на девяносто девять процентов тот звук, который было мне поручено получить: «Все были действительно довольны, когда мы закончили, а затем, спустя месяц или около того, люди начали менять свое мнение. Хотя по прошествии времени этот альбом, возможно, стал самым влиятельным для метал-групп за всю историю». Возможно и так. Дэвид Эллефсон из Megadeth не стал бы спорить: «Из-за того, что он был таким прогрессивным, он был перегружен. Вначале мы все гордились тем, как быстро играем. Затем наступил момент, когда мы гордились, какую сложную музыку мы играем. Музыкальная интеллектуальная гордость и тому подобное дерьмо, понимаешь? – Он смеется. – Если бы там было немного баса, то эта вещь была бы офигительно тяжелой, понимаешь? Реально тяжелой…».

Как предполагает Эллефсон, самым вопиющим упущением в звучании… And Justice for All было полное отсутствие баса Джейсона Ньюстеда; непростительное упущение при условии того, что это был его первый альбом с Metallica и первый альбом без Клиффа Бертона. В последующие годы родилось множество причин, которые объясняли этот феномен, начиная с обвинения в том, что Ларс и Джеймс просто выключали бас Джейсона в миксе, в порядке очередного издевательства над ним, вплоть до предположения, что технически они просто не оставили места, чтобы услышать бас Джейсона между стаккато гитм-гитары Джеймса и гудящим бас-барабаном Ларса. «Я был раздавлен, – сказал Ньюстед десять лет спустя. – Я был настолько разочарован, когда услышал конечный микс. Я просто заблокировал это в себе, как люди обычно поступают с подобным дерьмом. Мы старались вовсю, а получили этот отстой. Я просто решил смириться и идти дальше. А что я мог поделать? Сказать, чтобы мы сделали ремикс?» Он сказал, что там «было странное чувство… в первый раз мы были в студии на записи настоящего альбома Metallica, и Клиффа там не было». Работая один с ассистентом инженера Тоби Райтом, он пользовался той же бас-установкой, что и на концерте: «Не было времени установить этот микрофон вот сюда, а вот этот звучит лучше… ты используешь медиатор или играешь пальцами? Все эти моменты, которые я теперь знаю». Записывая по три или четыре песни в день, «просто дублируя гитарные партии Джеймса», он в одиночестве пробыл в студии менее недели, в то время как остальная часть группы в течение трех месяцев работала с Расмуссеном. «Сейчас я, как правило, трачу по дню на песню. Это когда мы делаем альбом. Но тогда я даже не понимал, что это за фигня. Я просто играл, вот и все».

Майк Клинк говорит, что недостаток баса был проблемой еще тогда, когда он работал с группой: «Они не оставляли достаточно места… в звуковом плане, чтобы встроить туда бас-партию. Но такова была их концепция, и я думаю, если бы Клифф был там, она могла быть другой. А новому участнику, насколько я понял, было нечего сказать. Думаю, он был просто рад быть там в тот момент. Джейсон просто сказал: «Все так, как оно есть, и будем этого придерживаться». Он добавляет: «Дело еще и в звуке гитары. Она забирает много пространства в звуковом спектре. Но, в конце концов, это было решением группы и звукорежиссера». Расмуссен поддерживает такую же точку зрения относительно микширования: «Я знаю абсолютно точно, поскольку я записывал его, что на этом альбоме блестящая бас-партия». Тем не менее Флемминг, как и Клинк, не были ответственны за микширование. Эта задача легла на творческую команду Майка Томсона и Стивена Барбиеро, чьи предыдущие заслуги включали работу с Уитни Хьюстон, Мадонной, Rolling Stones, Prince, Cinderella, Tesla и Appetite for Destruction группы Guns N' Roses.

Микширование было сделано в мае 1988 года в Bearsville Studios в Вудстоке, где Джеймс и Ларс сидели за спиной у Томсона и Барбиеро. Давая интервью журналу Music & Sound Output, Ларс и Джеймс определенно поддержали заявления Клинка и Расмуссена о том, что сама группа, а не продюсеры были идейными вдохновителями звука на альбоме Justice. На вопрос, чем он отличается от Master, Хэтфилд ответил: «Он суше, – и продолжал: – Все очень задрано вверх, и не так много реверберации или эха. Мы старались изо всех сил, чтобы получить на пленке то, что хотели, и процесс микширования был как можно проще». Оба жаловались на то, что не хотели, чтобы альбом был похож на Ride the Lightning, где «Флемминг был во власти искусственного эха». Более того, получив вопрос, чему их научил «прямолинейный и сырой звук на Garage Days EP», **Ларс отдельно упомянул, что благодаря «тому миксу мы с Джеймсом поняли, что бас слишком громкий**».

– А когда бас слишком громкий? – усмехнулся Ларс.

– Когда ты можешь его услышать, – ответили они вместе смеясь.

Джоуи Вера, который отказался от возможности делать работу, которую в итоге получил Джейсон, но был искренне близок Джеймсу и Ларсу (и Клиффу), говорит, что Джейсон был «более чем способным», но он также слышал, что «Джеймс, возможно, сам играл бас-партии» на большей части Justice. Он также отметает мысль о том, что это было частью продолжавшегося процесса издевательств: «Я был бы очень

удивлен, если бы они сделали что-либо подобное. Это было бы слишком по-злодейски. Вместо этого он верит в то, что это могло быть «психологическим выходом, который скрывал тот факт, что они до сих пор приходили в себя после того, что произошло [со смертью Клиффа], и не знали, как из этого выбраться». Также «они не хотели отвлекать внимание от того факта, что они продолжали работать дальше… и единственным способом показать это с помощью звука было выкрутить барабаны и ритм-гитару на максимальную громкость». Он сделал следующий вывод: «Когда Клиффа не стало, они должны были показать, что, понимаешь, мы вдвоем – это то, что ты услышишь… это был способ своего рода излечить себя. Нам необходимо услышать, как мы будем это делать. Они не хотели, чтобы их отвлекало то, кем был новый басист, или то, как его роль укладывалась в звуковом плане».

Где бы ни была правда, к тому времени как в Вудстоке начали микширование, Metallica уже вернулась в тур, на американский вариант фестиваля Monsters of Rock: двадцать пять концертов на самых больших стадионах Америки, выступая ежедневно перед 90 000 человек; четвертые в афише под хедлайнерами Van Halen, Scorpions и приятельской группой Q Prime – Dokken. Я ездил с группой на два первых концерта тура во Флориду, на Miami Orangebowl и Tampa Stadium. «Это, должно быть, самая простая поездка, которую мы когда-либо совершали», – сказал мне Ларс смеясь. Было совершенно ясно, что он имел в виду. Несмотря на то что Metallica выступала в середине вечера, они были горячей «внезапно популярной» группой тура, и публика единогласно была в восторге. Выступая в течение короткого сорокапятиминутного сета, группа располагала непривычным количеством свободного времени, которое надо было заполнить. «Я начал пить, как только проснулся», – объявил Джеймс, рыгнув, перед тем как они поднялись на сцену в Тампе в самом начале тура.

И теперь дело было не только в алкоголе. «Это было круто, черт возьми, – хвалился Ларс позже Rolling Stone. – **Девчонки знали, что мы были в туре, и хотели с нами трахаться, но в то же время мы могли смешаться с толпой… Типа: «Да кому какое дело? Давай еще выпьем рома и примем коки, и пойдем в толпу, посмотрим, что там происходит**». Как раз этим они и занимались в Тампе; мы с фотографом Россом Халфином шли с ними на самый верхний ряд стадиона, где они снимали джинсы и обнажались перед публикой. Единственным, кто не напивался так регулярно, был Джейсон, который все еще переживал по поводу своего статуса аутсайдера, нервно курил

травку в одиночестве в своем гостиничном номере или в компании девочек-группис, слишком молоденьких, чтобы осознавать его скромный статус; все еще считая благословлением то, что он находился в таком привилегированном и финансово устойчивом положении, и, рассуждая о том, сможет ли он когда-нибудь почувствовать себя по-настоящему частью группы Metallica.

Теперь на каждом шоу была небольшая группа тех, кого они называли своими «упругими подружками»: девушек, которые ждали их обнаженными в душе; девушек в бикини, которым они давали пропуск предыдущей ночью и чьих имен уже не помнили; подружки их фанатов мужского пола, которые практически ритуально предлагали их группе. «Я не мог понять, почему вдруг стал привлекательным, – сказал Кирк. – Никто раньше со мной так не обращался». Кирк и Ларс начали чаще принимать кокаин. Ларс, как он говорил, потому что «он давал мне еще пару часов, чтобы напиваться», а Кирк – потому что он освобождал его от панциря. И потому что ему нравилось уйти от реальности: сидеть там, обдолбанным, пялиться в телевизор или на фильмы ужасов, или на то, что происходило перед ним в гостиничном номере в данный момент.

Но самым большим выпивохой был по-прежнему Джеймс, который регулярно расправлялся с половиной бутылки семидесятиградусного «Егермейстера». Он также увлекался водкой, хотя теперь его требования к бренду возросли, и он отдавал предпочтение «Абсолюту». «Весь этот тур был как в тумане, – вспоминал Джеймс позже. – Мне было неприятно возвращаться в эти города позже, потому что было очень много отцов и матерей, и мужей, и парней, которые меня искали. Нехорошо. Люди меня ненавидели, а я не знал, почему…».

Джеймс ссорился не только с разгневанными мужьями и парнями. Алкоголь выводил на свет темного, шумного мистера Хайда, сменявшего более привычного и односложного доктора Джекилла. Во время мимолетной поездки в Лондон тем летом он открыл дизайнеру Kerrang! Крашену Джоулу, насколько черным делает его алкоголь: «Джеймс и Ларс пришли ко мне в офис обсудить дальнейшую программу тура, с которым им помогал Джефф Бартон. После этого я пригласил их выпить, и мы оказались в итоге в пабе на углу дома, где я живу, в южном Лондоне. К тому моменту мы, конечно, уже были порядком пьяны и веселились. Потом пришла одна из моих соседок, приятная женщина, немного старше меня и очень прямолинейная, этакая миссис Обыкновенная. Помню, я обернулся, чтобы представить ее, а там стоял Ларс, вытащив член, и просто смотрел на нее. Ну,

в общем, я сказал ему убрать его, что она занята, и мы снова начали пить. Позже, после того как паб закрылся, мы шли ко мне в квартиру через парк, и Джеймс начал рассуждать об этих «людях, которые приезжают в нашу страну и отбирают нашу работу». Я сказал: «Постой-ка, друг, твоими предками были люди, которые приехали в эту страну и отобрали ее…».

Джеймс не был готов любезно принять такое заявление, особенно учитывая количество выпитого алкоголя. «Все, что я помню, – говорит Крашер, – это как в следующую секунду мы набросились друг на друга. Мы буквально побежали друг к другу и сцепились. И я его повалил! Лицом вниз и сделал ему шейный захват. Ты знаешь, как только ты делаешь шейный захват, это такой мощный чертов прием из реслинга. Ты просто тянешь назад, и они такие: «Стой! Прекрати!» Ларс стоял там поодаль и заливался от смеха. Потом я понял, что, как только я отпущу его, он сразу же попытается убить меня, мать его. Я говорю Ларсу: «Ларс, мне нужна твоя помощь. Нам надо провести переговоры. Я отпущу Джеймса, если он пообещает не бить меня, а я обещаю, что не буду больше говорить про это расистское дерьмо». Итак, Ларс поговорил с Джеймсом, я его отпустил, мы больше это не обсуждали и пошли ко мне домой».

«В тот момент все только начиналось, и многое стало доступным, – сказал Джеймс, оглядываясь назад в 2009 году. – Женщины, вечеринки и все такое. Мы втянулись… Это было весело». **Однако он признал, что было совсем невесело, когда он напивался настолько, что становился жестоким: «Была счастливая стадия. Затем была уродливая, когда весь мир был дерьмом и пошли они все. Я превращался… в клоуна, затем в панка-анархиста, который хотел все крушить и вредить людям. Я ввязывался в драки – иногда с Ларсом**. Таким образом я освобождался от чувства обиды, толкая и пихая, и швыряя в него вещи. Он хочет быть в центре внимания постоянно, и это меня беспокоит, потому что я такой же. Он там очаровывает людей, а я их запугиваю, и так они будут меня уважать».

Тем временем репутация группы продолжала расти с каждым появлением на концерте тура. Когда стало понятно, что Metallica продает больше футболок, чем любая другая группа тура, это начали замечать хедлайнеры Van Halen. А солист Сэмми Хагар принял это настолько близко к сердцу, что удостоил их личным общением как раз в те два дня, что я был там. В 1980-х годах мерчендайзинг начинал подтягиваться за рок-бизнесом. Iron Maiden стали миллионерами благодаря торговле атрибутикой задолго до того, как получили прибыль от продаж пластинок;

многие американские группы, чья ограниченная популярность за пределами США позволяла им играть лишь несколько концертов в Европе или Великобритании, могли оплачивать туры только благодаря феноменальным продажам своей атрибутики в местах проведения концертов. Прошли те времена, когда бóльшую часть денег, которую посетители концертов тратили сверх стоимости билета, составляла покупка программки. К 1988 году бизнес по продаже гастрольной атрибутики стал практически точной наукой, где самые крупные артисты продавали более двух сотен отдельных брендовых товаров. Гигантские торговые компании, такие как Brockum в США и Bravado в Великобритании, рассчитывали на продажу от $25 до $50 на человека на каждом шоу, организуя палатки с товарами в местах проведения концертов таким образом, чтобы самые дорогие вещи (туровые куртки, программы, постеры и бейсболки) находились у дверей, готовые захватить внимание фанатов, как только они войдут. Более мелкие и менее дорогие товары (двухдолларовые бейджи и браслеты, наклейки-тату и нашивки) размещались ближе к двери концертного зала. «Идея заключалась в том, чтобы продать хит за десять-двадцать долларов, как только они заходили, воодушевленные перед концертом, – говорит бывший продавец атрибутики, – и затем постепенно забрать каждый доллар, который у них был, так чтобы к моменту, когда они были готовы садиться на места, ты получал их последний доллар или два. Целью было оставить их без пенни в кармане». В Японии, где фанаты уже привыкли доставать свои кредитные карточки для покупки концертного «мерча», можно было заработать в десять раз больше обычного. Там промоутеры организовывали для поклонников «памятные сувениры» на выходе из зала, возводя барьеры, извивающиеся змеей к выходу с длинными рядами палаток на пути, которые продавали все мыслимые виды официальной брендовой символики. «В Японии они рассчитывали заработать от $100 до $200 долларов на человека, с каждого посетителя концерта, а иногда и больше».

Как всегда прагматичные, Ларс и Менш обратили внимание на то, что самые успешно продаваемые бренды рок-индустрии в значительной степени опираются на элемент коллекционирования; что уже недостаточно было просто иметь футболку с тура 88-го года; что самые продуманные группы выпускали новую футболку по поводу каждой ситуации, в которой оказывались. И здесь несомненными «королями мерча» 1980-х годов были Iron Maiden, которые располагали собственным художником и дизайнером, Дереком Риггсом, который делал конверты для пластинок и наиболее популярные для

коллекционирования футболки и связанную с туром атрибутику; и самым известным созданием был Эдди – фантасмагорический монстр, который украшал каждый сингл и альбом Maiden, а значит, и бóльшую часть официального мерча Maiden. «Мне понравилась идея, потому что она дает существенную визуальную преемственность, – говорил мне менеджер Maiden, Род Смоллвуд, – и она заставляет обложку Maiden немного выделяться из общей массы обложек в стиле «это может быть чем угодно», которыми пользовалось большинство рок-групп в те времена». Как и Metallica, Iron Maiden не занималась телевидением; их нельзя было постоянно слушать по радио. «Но благодаря тому, что Эдди нашел путь к сердцам фанатов Maiden, нам это было и не нужно. Ношение футболки с Эдди стало своего рода заявлением: к черту радио, к черту ТВ, мы не увлекаемся этим дерьмом, мы увлекаемся Iron Maiden. И конечно, мы весело развлекались с Эдди многие годы, пытаясь найти новые и еще более нестандартные вещи, которые он мог делать и каким мог быть. Иногда идеи исходили от Дерека, хотя обычно – от меня или кого-то из группы. Но нас может вдохновить что угодно и кто угодно». Самозванный английский эксцентрик и бывший студент школы искусств, так ее и не закончивший, Риггс сделал тысячи изображений монструозного талисмана Maiden, превращая его, в зависимости от того, куда двигалась карьера группы, то в самого дьявола на альбоме 1983 года Number of the Beast, то в мумифицированного египетского бога на обложке Powerslave 1985 года, то в хранителя времени с лазерным прицелом в альбоме 1986 года Somewhere in Time. Оттуда было недалеко до того, чтобы сделать Эдди главным изображением на всем их мерче; идея, которая быстро превратилась в золотую жилу. Возможности были безграничны: Maiden играет на Гавайях? Хорошо, как насчет картинки с Эдди на серф-доске? Maiden будет в Нью-Йорке? Как насчет Эдди в образе Кинг-Конга? Тот факт, что Эдди также превратился в часть гастролирующего шоу Maiden в 1980-х годах, также не ускользнул от внимания Metallica и Q Prime. Поскольку Metallica теперь планировала возглавить свой первый стадионный тур, Ларс решил, что им понадобится свой собственный Дерек Риггс, и даже, возможно, свой собственный Эдди. Остальные не возражали.

Metallica нашла своего Дерека Риггса среди одного из приятелей Джеймса по скейтборду: Пушхеда, настоящим именем которого был Брайан Шредер, с которым он впервые встретился на концерте Venom в 1985 году. «Он видел что-то из того, что я делал для Misfits, – вспоминает Пушхед, – и он спросил, смогу я сделать ему футболку. Я сказал, конечно,

без проблем. Он надел ее для фото на обороте альбома Master of Puppets, и тогда начался весь этот культ Misfits». Когда Пушхед переехал из Лос-Анджелеса в Сан-Франциско, они снова увиделись благодаря скейтборд-тусовке. Работая в своей однокомнатной квартире в Сан-Франциско, окруженный коллекцией черепов (коровы, обезьяны, аллигатора, человека), первым, что создал Пушхед для группы, стала футболка к Damage, Inc.: «Джеймс хотел чего-то такого животного – как дикого зверя… [но] это было не мое. И тогда я взял человеческий череп и сделал голову немного больше. Джеймс хотел клыки, и я нарисовал их, и еще он хотел деревянные колотушки, и я их добавил. А потом они все пришли, я показал картинку, и им всем понравилось».

Следующим стал дизайн обложки для видео Cliff 'Em All: четыре лица состава эпохи Бертона, в соответствующей угрожающей позе, расставленные по часовой стрелке на угольно-сером фоне. В качестве забавы это было совсем неплохо. Тем не менее именно благодаря футболкам дизайн Пушхеда стал знаменит. За ними пришел любимчик коллекционеров – футболка Crash Course in Brain Surgery: страшная и забавная, классическая картинка Пушхеда с изображением черепа. На пороге мирового тура 1988–1989 гг. они попросили расширить масштабы производства, начиная с иллюстрации внутреннего вкладыша для альбома Justice: рука со словом «f-e-a-r» в виде татуировки на пальцах, держащая молоток, на котором нарисованы лица участников группы. Также иллюстрация Пушхеда украшала обложку их официальной программы мирового тура 1988–1989 гг. Damaged Justice: ироничная картинка на тему «слепого правосудия» с альбома: статуя Свободы в виде скелетного монстра, обмотанного в бинты и держащего в руках весы и опущенный меч. Они также привлекли его к дизайну двух синглов с этого альбома: Harvester of Sorrow и One. Пушхед также отвечал за разработку бесчисленных предметов атрибутики, которые они представляли на каждом отрезке тура.

Он черпал вдохновение у более известных художников комиксов 1980-х годов, таких как Кевин О'Нил, известный своей серией Torquemada в том же новаторском британском еженедельном комиксе 2000AD, который дал миру судью Дредда, был в долгу перед легендой психоделического плаката шестидесятых Риком Гриффином, и возражал против любого предположения, что его собственные безумные проекты, возможно, тоже были вызваны наркотиками. «Я никогда не рисовал, приняв наркотики, – сказал он мне, нахмурившись. – Я был чист со старшей школы. Я даже кофе не пью». Человеческие

черепа – это то, что «вдохновляет меня больше всего», – сказал он. Единственным заказом, который все еще отсутствовал в его портфолио, как он угрюмо замечал, была полная обложка альбома Metallica. «Безусловно, я бы хотел, – сказал он, – но они меня пока не просили об этом». Пройдет еще пятнадцать лет, прежде чем они сделают это. Они считали его странные картинки слишком карикатурными для такого уровня серьезности, с которым Metallica относилась к своим альбомам, и лишь в 2003 году, придя к St. Anger, альбому, очевидно вызванному травмой, они решили, что дизайн Пушхеда будет самым подходящим вариантом. Тем временем дизайн нового мерча Metallica, разработанного Пушхедом, был настолько хорошо принят, что теперь его выбирали в качестве дизайнера большие имена рок-сцены той эпохи, такие как Aerosmith и Motley Crue (его футболка с черепами стала второй по продажам среди всей атрибутики Crue в успешном туре 1989 года – Dr Feelgood tour).

Именно в Нью-Йорке в конце июня Ларс осознал, как далеко продвинулась его группа с их предыдущего летнего тура с Оззи двумя годами ранее. Он болтался с Клиффом Бернштейном после ланча, не зная, что тот приготовил для Ларса сюрприз. Предложив заскочить в офис их агента по бронированию концертов, Марши Власик из ICM, он буквально шокировал Ларса, показав график их концертных дат на оставшийся год. «Я посмотрел на первые две недели, и там был Индианаполис. Индианаполис всегда был предметом шуток у нас с Клиффом: что они там просто не догоняют. Это был барометр. И вот мы едем в Индианаполис, где было всего-то девять тысяч человек. Помню, как я подумал: «Вау, может, эти люди в центральной части Америки все-таки поймут нас».

В августе был перерыв между туром Monsters of Rock и началом собственного мирового тура Metallica. Ларс полетел со своей женой Дебби в Лондон, где они останавливались в доме у Питера Менша, в перерыве между краткими визитами к родителям Дебби в центральную Англию. Ларс также воспользовался возможностью побывать за кулисами ежегодного шоу British Monsters of Rock в Донингтоне, который возглавили его старые кумиры Iron Maiden. Также в афише были новые фавориты – Guns N' Roses, с которыми он проводил бóльшую часть времени, распивая «Джек Дэниэлс» со Слэшем, в чьем фирменном цилиндре Ларса часто ловили камеры на различных попойках, и обмениваясь историями своих приключений с печально известным солистом Акселем, чья белая кожаная крутка, украшенная логотипом Guns N' Roses по всей спине, настолько понравилась Ларсу, что он позже заказал себе такую

же. (Он сделал заказ в Brockum, американской мерчандайзинговой компании, с которой работали обе группы, но когда куртка пришла, она сразу же стала причиной негодования Джеймса и остальных ребят.)

В афише была еще одна группа, которой Ларс тайно восхищался: Megadeth. «У меня всегда было впечатление, что Ларс интересовался тем, чем занимался Дэйв [Мастейн], и в некотором роде любопытствовал и был заинтригован тем, что делал Дэйв, – говорит басист Megadeth, Дэвид Эллефсон, сейчас. – Казалось, Ларс хотел сохранить дружбу, либо он из сопернических соображений всегда хотел знать, чем занимался Дэйв». Поэтому ни Эллефсон, ни Мастейн не удивлялись, когда видели, как Ларс бродил вокруг их гримерки перед выходом. Воодушевленный визитом к Guns N' Roses, Ларс был настолько вне себя, что не смог почувствовать волну неприязни, исходящую от группы. Как поясняет Эллефсон: «Вся группа была в смятении, замешательстве и кризисе из-за [героиновой] зависимости».

К тому времени Эллефсон и Мастейн уже четыре года были наркоманами, и за это время их «болезнь», как называл это Мастейн, стоила им менеджера, подруг и нескольких сильных составов Megadeth, чья карьера, несмотря ни на что, была все еще на подъеме. «Я начал принимать, – говорил Мастейн будничным тоном, – потом злоупотреблять, а потом это переросло в полномасштабную зависимость. Я как будто не мог видеть, что происходит. Был беспомощен… Когда мы с Дэйвом [Эллефсоном] впервые подсели, нам было достаточно просто выпить пива и покурить травки. Но мы зависали с этими джаз-музыкантами, а джаз – это синоним наркотиков. И они говорили: «Чувак, все великие принимают героин! Чарли Паркер, Майлз Дэвис, бла-бла-бла». Я был своего рода польщен тем, что я тоже наркоман».

К шоу в Донингтон в 88-м году Мастейн сказал мне: «Я тратил по $500 в день… на это дело». Однако, прилетев всего за день до выступления, никому, за исключением, возможно, Мастейна, не удалось достать наркотики. В результате, говорит Эллефсон, они все были «очень расстроены». Он едва ли мог «дотянуть до конца шоу». И что еще хуже, говорит он, что они достигли той отчаянной стадии наркомании, когда начали обманывать друг друга по поводу того, кто вмазал, а кто нет. Эллефсон знал, у Мастейна было немного наркотиков, но тот не признавался. Или группе удавалось заполучить небольшую дозу, и они не говорили ему, стараясь сохранить для себя то небольшое количество. Паранойя достигла угрожающих масштабов. «Да, было именно так, потому что на этой стадии ситуация с героином очень темная, очень обманчивая и очень глубокая. Это просто зло.

Все это нечеловеческое поведение… когда всё – полное расстройство, всё плохо».

Вероятно, не обращая на все это внимания, Ларс почувствовал себя желанным гостем в раздевалке Megadeth и сел со своим старым добрым другом Дэйвом, чтобы «пожевать это дерьмо». Мастейн, в удивительно хорошем настроении для наркомана, по всей вероятности, будучи не совсем в себе, даже пригласил Ларса на сцену, чтобы тот присоединился к выходу на бис, что Ларс и сделал, спев партию бэк-вокала к Anarchy in the UK. Толпа, осознав значимость того, что происходило на сцене, с готовностью приветствовала их и играла свою роль. Тогда группа вместе с Ларсом, пошатываясь, удалилась в сторону гримерок, и барабанщик Metallica спровоцировал свое падение, рукой обнимая Дэйва Мастейна за шею. Я тоже был там в тот день, но про себя отметил лишь небольшое удивление такому неожиданному повороту событий. Ларс любил тусоваться, и все знали об этом. И, может быть, большой плохой Дэйв, в конце концов, простил его. Может быть…

Я был намного больше встревожен, когда, гуляя по закулисной зоне час спустя, заметил какого-то пьяного гуляку, лежащего лицом вниз в грязи и едва шевелящегося. Обеспокоенный его безжизненным состоянием, я подошел, чтобы убедиться, не нужна ли ему помощь, и только перевернув его, обнаружил, что это был Ларс. Он неуверенно поднялся на ноги, ухмыляясь так, как делали только совершенно «убитые» люди, когда они были довольны собой. «Эй, Мик, – произнес он невнятно, забрасывая свои руки мне на шею, – как делища?» Он начал хихикать. Ого, подумал я, должно быть, он реально пьяный. Потом он отступил, и я заметил его глаза. Они сузились до точки, а его лицо стало маской из пота.

– Что ты сделал? – спросил я, обеспокоенный.

– Просто тусовался, – захихикал он.

– С тобой все в порядке? Тебе помощь не нужна? Хотя бы стоять можешь?

– Я в порядке, – он пустил слюну. И ушел, раскачиваясь из стороны в сторону. К счастью, перегибы Ларса не ограничивались наркотиками и алкоголем. В душе он был все тем же подростком-ботаником, который бесславно потратил свою юность, собирая пленки и пиратские записи, вместо того чтобы тренироваться на теннисном корте. Брайан Татлер, который был в восторге от того, что Metallica снова решила выпустить запись старой песни Diamond Head, The Prince, на стороне Б их следующего сингла Harvester of Sorrow, вспоминает, как приехал в Лондон, чтобы

потусоваться в отеле с Ларсом, который ходил в Shades, чтобы купить пиратские записи Metallica (у Ларса было больше сорока штук в гостиничном номере, которые он собрал в туре). Когда Ларс предложил вернуться вместе к родителям Дебби на воскресный ланч, Брайан предполагал, что он хотел поехать на поезде. «К черту это», – сказал Ларс и просто окликнул такси. Счет, который Ларс оплатил наличными, составил £180. Плюс щедрые чаевые. «Он всегда был невероятно щедрым, как и в тот раз», – говорит Татлер. Хотя это был первый раз, когда он почувствовал, что Ларс демонстрирует какие-то признаки звездных выходок.

Наконец, 5 сентября вышел четвертый альбом Metallica… And Justice for All, и как и Master of Puppets он был официально наречен платиновым. Master потребовалось восемнадцать месяцев, чтобы продать первый миллион копий в Америке; Justice сделал это всего за девять недель, достигнув шестой позиции в американских чартах, самой высокой позиции за всю их карьеру на тот момент. Обзоры были единогласно положительными, а Kerrang! подвел итог, резюмировав общее мнение об альбоме, который «наконец привел Metallica в первую лигу, которой она и принадлежит». Однако в записывающей компании, за закрытыми дверьми, возникала серьезная обеспокоенность. Несмотря на то что продажи альбома в Америке, в конце концов, сравнялись с британскими и европейскими, на это потребовалось намного больше времени. Дэйв Торн из Phonogram, который считал продюсирование «ужасным… в частности, из-за отсутствия в нем басовой партии» провел первые несколько недель после релиза, защищая его перед «большим числом крайне категоричных людей внутри записывающей компании, [которые] стучались в мою дверь и говорили: «Эта пластинка звучит как полное дерьмо, в чем дело?»

Тем не менее альбом сразу же ушел в британский чарт, став номером четыре, что квалифицировалось как коммерческий успех группы, которая никогда раньше не добиралась со своим альбомом до Топ-40. Британские и европейские отрезки тура Damaged Justice уже были распроданы и начинались с Будапешта через неделю после выхода альбома. Тур добрался до Британии в октябре, где они распродали все билеты на три вечера в Hammersmith Odeon. Большим сюрпризом тура было новое сценическое представление группы, которое стало их первой попыткой организовать шоу. В нем участвовала двадцатифутовая реплика статуи Свободы с обложки альбома, связанная и с завязанными глазами (которой дали прозвище Эдна по аналогии с Эдди группы Maiden), которая мелодраматично разрушалась во

время бесконечной кульминации… **And Justice for All на каждом концерте, когда ее голова падала с плеч, как от гильотины. Это была эпоха пантомимы в хеви-метале, которая на тот момент считалась приемлемым театральным представлением**. Пальма первенства принадлежала вездесущей фигуре Эдди, Maiden, которую теперь оживляли на бис на каждом концерте, и еще более несуразному дракону Ронни Джеймса Дио (по прозвищу Дэнзел), с которым солист «устраивал битву» на сцене. В таком контексте посрамление Эдны в конце выступления казалось практически приличным представлением. Однако были и комичные моменты, возникавшие в те вечера, когда что-то шло не так: статуя просто отказывалась разрушаться или ее голова скатывалась со сцены в зал, или у нее отпадала половина руки, мягко качаясь, перед тем как упасть на подиум барабанщика.

Однако это были небольшие неприятности, ежедневные заботы, которые легко забывались в баре отеля после концерта. Группа уже думала о будущем. Одним вечером в Ньюкасле я случайно свернул в сторону раздевалки и увидел, как Ларс и Менш, сгрудившись у кассетного плеера, прокручивали назад и вперед семиминутный плюс One, в поисках места, которое они могли бы обрезать, чтобы уместить песню в стандарты американского радио. Моментально осознав, что я вторгся в очень ответственный момент (особенно для Ларса, который всегда считал, что концепция редактирования длительности треков с альбома до удобных для радио синглов несовместима с философией Metallica), я сразу же принял предложение Менша «убраться к черту» и закрыл за собой дверь. В ретроспективе надо заметить, что именно такой прагматизм вскоре отделил Metallica от Iron Maiden и Motorhead. Группы, на алтарь которых они молились, будучи детьми, теперь остались далеко позади во всех отношениях. Ларсу уже было недостаточно того, что они «самая быстрая, тяжелая» группа в Америке, теперь он смотрел на более крупный сверкающий приз. Быть не просто лучшими, но самыми большими».

Как позже высказывался Менш, Metallica была «подобна Grateful Dead хеви-метала. Они могут продавать самостоятельно столько, сколько уже продают. Продвинуться дальше означает редактировать песню для сингла, сделать видео – всё обычные дела. И они понимают, что это единственный способ расширить аудиторию. Это не шестидесятые, когда что-то извне могло оказать массовое воздействие. Или как комментировал Ларс: «Мое мнение таково: если мы уберем последнее гитарное соло, то песню может услышать больше людей, затем они купят альбом – послушать полную версию – и подсядут на музыку Metallica, и это

отлично. One идет почти восемь минут, в ней двадцать три гитарных соло, мы можем немножко подрезать ее».

Сингл One, увидев свет в феврале 1989 года, в середине их первого собственного стадионного тура по Америке, который действительно превратил его в самый главный и успешный сингл Metallica. Он так и не был отредактирован под формат радио. Это также сыграло важную роль, поскольку группа в итоге согласилась сделать на него видеоклип. Так другое незыблемое правило было нарушено, но Ларс объяснял это, пользуясь достаточно правдоподобной философией. «Если бы получилось дерьмо, мы бы никогда не выложили его, – просто сказал он. – Такова была сделка. Но у нас неплохо получилось, и мы подумали, а почему бы и нет?» **Снятый в декабре 1988 года в помещении, напоминающем подземное бомбоубежище (а на самом деле склад на Лонг-Бич), клип на One стал поразительно законченным произведением, особенно учитывая, что это была первая работа. Он был построен вокруг реальных съемок из фильма «Джонни взял ружье», в котором снимался Джейсон Робардс, чередующихся со вспышками стробоскопа и съемками группы, исполняющей песню.** Видео One сделало для Metallica то, что не смогла ни одна из записей и живых концертов, с Клиффом или без него: упрочило репутацию как музыкальных новаторов и переместило группу в лигу главных рок-звезд.

Они были на волоске от провала, когда им отказала целая вереница видеорежиссеров, но потом смогли договориться с Майклом Саломоном, наиболее известным по своей предыдущей работе с Долли Партон и Глен Кэмбелл. Главным вопросом для Саломона был поиск баланса между исполнением группы и кадрами фильма. «Это слишком сложная история, чтобы сделать ее из парочки музыкальных кусочков отсюда и оттуда; так бы просто не сработало», – размышлял он позже. В конце концов, Саломон решил следовать своему инстинкту и сделал лучшее видео из возможных, добавляя секунду изображения группы, закрывая почти каждое соло кадрами из фильма и включая отрывки диалога, иногда затмевающего музыку. «Их музыкальная сущность говорила: «Это не круто, мы не слышим музыку». Однако я думаю, они понимали, что элемент истории был гораздо важнее». Это был важный урок, который они хорошо усвоили. Все самые лучшие видео, которые они сняли после, обязаны тому, что они рискнули со съемкой One. Они стали самостоятельными мини-рассказами, которые чередовались с разного рода изображениями: войны, заключенных, кошмаров, автомобильных путешествий, снов, белых лошадей… и, в конечном счете, даже

девушек.

Билл Поуп снимал черно-белые кадры выступления на том же складе на Лонг-Бич, где ранее записывали видео для Питера Габриэля и U2. В этом вопросе группа заняла твердую позицию, настояв на том, что видео должно показывать, как они играют точно по нотам, поют те самые слова и все синхронизировано таким образом, как будто они действительно выступают, а не просто имитируют. «Мы решили, если получится не то, что мы хотим, то мы выкинем это в мусорное ведро», – сказал Ларс. Однако «достаточно рано мы почувствовали, что в наших руках что-то особенное. Это что-то значило, неважно, было это чем-то замечательным или полным дерьмом».

Полное нередактированное видео длилось почти восемь минут. Однако, как и сингл, оно могло попасть на телевидение только в отформатированном виде, без кадров из фильма и с затуханием музыки на последних двух минутах. «Они особенно не возражали, – сказал Саломон. – Они решили воздержаться от суждений, пока не увидят конечный вариант. И к моменту завершения работы, спустя три или четыре недели, они уже свыклись с этой мыслью». В то время видео настолько противоречило господствующим тенденциям рок-клипов восьмидесятых, что один из исполнительных директоров с MTV сказал Клиффу Бернштейну, что единственное место, где можно будет посмотреть One – это в выпуске новостей. Нисколько не смутившись, Q Prime применила все свои закулисные связи, и премьера полного клипа One состоялась вечером 22 января 1989 года в рамках еженедельного выпуска Headbanger's Ball. И видео сразу стало самым востребованным на MTV.

Предчувствуя хит, Elektra и Phonogram приготовились выпустить разноформатный сингл, а также специальное издание для радио. К февралю One стал первым синглом Metallica, добравшимся до Топ-40 в США, поднявшись до 35-го места, в то время как в Великобритании он стал номером тринадцать. Дэйв Торн, который был «очень небезразличен» к британской и европейской кампании по поддержке альбома Justice, и особенно One, немедленно ухватился за возможность изменить восприятие группы Metallica в целом: «Я провел некоторые исследования и обнаружил, что книга была запрещена в эпоху Маккарти и до сих пор недоступна в Великобритании и Европе. Поэтому я пошел в издательство в Америке, и мы купили около пятисот копий и раздали средствам массовой информации, чтобы они могли прочитать историю и понять, о чем эта песня или видео. И это имело громадный скрытый эффект, потому что заставило людей осознать, что группа представляла собой не просто шум, скорость

и умение трясти головой. У них была и другая, глубокая и осмысленная сторона».

По наводке Торна Phonogram разослала сингл One с книгой и кассетой VHS в форме пакета для прессы целевым персонам из музыкальных медиа – в Sounds, NME, Melody Maker, Q и бесчисленному множеству критиков из широкоформатных газет, плюс ключевым лицам на Радио 1 и всем коммерческим сетям, которые транслировали еженедельные рок-концерты на своих станциях. «Это был переломный момент. И мы определенно это почувствовали». Песня One единолично вывела Metallica за пределы границ обепринятого восприятия таких групп, как Iron Maiden или Black Sabbath, ближе к возвышенному королевству мейнстримовых рок-звезд, которым действительно было что сказать: «Metallica стала группой, которая вызывала уважение, потому что казалась единственной, кому удалось преодолеть барьеры, которые другим трэш-командам оказались не под силу, и сделать это таким классным и понятным способом».

Помимо этого песня One стала новой вехой для группы Metallica, поскольку впервые привлекла внимание академиков ежегодной премии «Грэмми», попав в короткий список номинантов в новой категории: «Лучшее вокальное или инструментальное хард-рок-/метал-выступление». «One доказала нам, что то, что мы считаем злом, не обязательно таковым является, – говорил с жаром Ларс. – Пока мы делаем это по-своему». Вручение «Грэмми» проходило в Shrine Auditorium в Лос-Анджелесе 22 февраля, куда группу пригласили выступить с их резонансной новой песней. Это было событие исключительной важности, ведь впервые хеви-метал-группа беззастенчиво играла на «Грэмми», несмотря на то что это была усеченная пятиминутная версия песни. Скрытые в тени, с приглушенными цветами, так что все выглядело практически черно-белым, они дали сногсшибательное представление, хотя Кирк позже признался, что «очень нервничал» играть для всех этих пиджаков. «Мы были как посланники или представители этого жанра музыки». Однако, когда группа все же упустила саму награду, была некоторая вспышка возмущения, поскольку по совершенно необъяснимым причинам честь досталась Jethro Tull за альбом Crest of a Knave – решение было настолько неожиданным, что никого из Jethro Tull там не было, чтобы принять награду. Metallica вела себя «как ни в чем не бывало», словно все это было ниже их достоинства, предложив даже добавить на альбом Justice наклейку с надписью: Grammy Award Losers (*прим*. Неудачники премии «Грэмми»). Но при личном общении Ларс закипал. «Давай начистоту, они реально облажались, – сказал он мне. – Jethro Tull

– лучшая хеви-метал-группа? Да ладно, блин!» Тем не менее у них не было времени накручивать себя по этому поводу, потому что тур должен был возобновиться всего через три дня. На разогреве у них выступала еще одна восходящая группа Q Prime под названием Queensryche, которая только что выпустила свой прорывной альбом Operation: Mindcrime. И хотя группы неплохо ладили в человеческом плане: «Мы много пили», – смеется солист Джеф Тейт, в музыкальном отношении Queensryche считали себя более интеллектуальной группой, чем Metallica. И, несмотря на то что они высоко ценили тот рост, который сулило участие в таком туре, завоевывать хардкорную толпу Metallica на каждом вечернем концерте было на редкость непростой задачей. «Мы играли преимущественно мужской публике, – говорит Тейт. – Обычно это были люди с низкими доходами, не очень образованные, много выпивающие, ну ты понимаешь, злоупотребляющие наркотиками… они приходят на шоу и проявляют жестокость и злость против общества, вот такие вещи, понимаешь? У меня ужасная жизнь, и поэтому я разберусь с парнем, стоящим рядом со мной, такие люди… поначалу мы встречали очень жестокое сопротивление… каждый вечер мы будто выходили на бой. В нас летели бутылки и всякие предметы. У меня до сих пор шрамы от того тура. Думаю, у каждого в нашей группе, ага, – он снова смеется. – Мы говорим о кучке идиотов, как об аудитории. Я хочу сказать, что люди действительно необразованные. И то, как они реагируют на что-то новое, – это проявление страха. Это типичная человеческая реакция, но по ходу нашего сорокапятиминутного шоу, думаю, мы завоевывали немало людей».

Были и другие причины для беспокойства – два случая самоубийства среди юных фанатов Metallica; в одном случае осталась записка, в которой просили поставить Fade to Black на похоронах, в другом – записка, в которой цитировались слова из той же песни. «Это, конечно, не делает твой день краше, но что ты можешь сделать?» – спросил Ларс, указывая на то, что они также получили «тысячи писем от ребят, которые говорили, что это песня подарила им волю к жизни». Тогда, прибыв на шоу в Memorial Coliseum в Корпус-Кристи, Техас, их разбудил звонок от Менша, «который сказал, что началось какое-то дерьмо и по местному телевидению раздувают большую проблему из-за того, что этот парень, очевидно, принял кислоту или другие чертовы наркотики, и начал резню, и у одного из свидетелей отпечаталось в памяти, что, когда он стрелял в кого-то в упор, он цитировал слова No Remorse». Ларс тряхнул головой, не веря своим ушам. «Его приговорили к смертной казни, и было много удивленных

возгласов, когда он встал в зале суда и процитировал слова еще раз. Но поверь мне, – добавил он беззаботно, – это мало интересует меня в повседневной жизни».

«Интересоваться чем-то», кроме собственно головокружительного старта тура, становилось невозможным. После того как в апреле закончился американский отрезок гастролей, они впервые переместились в Новую Зеландию и Австралию: это было началом самого длинного и изнуряющего отрезка всего Damaged Justice; в эти шесть месяцев они должны были проехать Японию, затем Гавайи, Бразилию, Аргентину и снова вернуться в Северную Америку. На разогреве большинства шоу играли The Cult, еще одна группа с внушительной дискографией, которая стояла на пороге мультиплатинового успеха благодаря качественному продюсированию их последнего альбома Sonic Temple популярным продюсером Бобом Роком – что также не ускользнуло от внимания Ларса Ульриха, который находился в вечной погоне за рок-модой.

Я снова увиделся с группой во время их пятидневного тура по Японии в мае 1989 года, из которого я попал на два шоу на стадионе Yoyogi Olympic Pool в Токио. На тот момент они уже провели на гастролях бóльшую часть года, и, несмотря на проблемы Джеймса с желудком, которые он пытался решить, снижая, насколько мог, количество потребляемого пива «Саппоро» и чашечек горячего саке, они неплохо держались и были в целом в хорошем настроении. У них появились деньги, больше не надо было жить вместе, хотя они все еще выходили всей группой в свет – по крайней мере, на гастролях. Все, за исключением Джейсона, который, казалось, все еще не преодолел статус новичка, хотя издевательства теперь распространялись и на Ларса, и на Кирка, никогда не затрагивая лишь Джеймса, во всяком случае, не откровенно в лицо.

Поздно ночью они пошли в Lexington Queen – известное место, где оттягиваются рок-группы со времен Led Zeppelin и Deep Purple и где, как говаривали, можно было получить бесплатный напиток, просто назвав имя гитариста Ричи Блэкмора. По странному стечению обстоятельств это место также, казалось, было популярно среди десятков роскошных юных американских моделей, танцующих в неглиже, которые, по-видимому, прилетели для работы в глянцевых журналах и съемок для японской телевизионной рекламы. Там также были сотни молодых японских фанаток, которые следовали за группой, куда бы они ни пошли, выкрикивали их имена и умоляли дать им шанс

подарить свои бесчисленные подарки, которые принято давать по японской традиции. «Зубные щетки с котятами, полотенца со Снупи и фото, как ты, пьяный, спотыкаешься перед отелем прошлой ночью», – как с сарказмом преподносит это Джеймс. Когда мы с Ларсом возвращались поздно ночью в отель Roppongi, стайка девушек-фанаток внезапно выскочила из-за кустов, за которыми они прятались, с криками: «Рарс! Рарс!» Одна удачливая девушка исполнила свое желание не возвращаться обратно в кусты – по крайней мере, не той ночью.

Был и другой личный момент, когда я сидел с группой за едой и слушал, как они обсуждали свои новые дома, которые все недавно купили или были в процессе покупки, по настоятельному совету их бухгалтеров, готовые вернуться домой миллионерами, впервые в этом году. Им все еще было в новинку такое благосостояние, хотя, прикинувшись безразличным, Ларс протестовал, что ездит на «куске дерьма – «Хонде», а Джеймс вообще на грузовике. Тем не менее я видел их только в лимузине и в частном самолете, на котором они путешествовали в туре по Америке – на том же, которым раньше пользовались «Бон Джови», а до него Def Leppard. «Мы вложили некоторое количество денег в то, как мы путешествуем на гастролях, – сказал Ларс, – потому что мы подолгу находимся в дороге, а так немного проще».

Однако чем дальше это заходило, тем больше остальные посмеивались и гримасничали. «Как насчет того дома, что ты купил? – дразнил его Кирк. – Где он, типа на горе?»

Ларс посмотрел на него взглядом «да заткнись ты, мать твою». Оказалось, что он действительно купил дом, который находится так высоко на холме, что он подумывал построить лифт, чтобы гости могли подняться прямо к его входной двери.

«Сделай это, – сказал я, – если можешь себе это позволить, почему нет?» – «Ну да, – сказал он, – ты прав. Сделаю…». И он и правда сделал.

11. Длинный черный лимузин

Студия One on One, северный Голливуд. Полдень, плавно перетекающий в вечер. Мысли начинают вертеться вокруг ужина.

Мы с Бобом Роком сидим вместе в комнате для отдыха и праздно болтаем о новом вегетарианском ресторане «The Source», который я обнаружил на бульваре Сансет. Это такое место, куда парни в конопляных футболках и шортах до колен приводят своих босых подружек. Слишком крутой, но ради еды стоить посетить.

Я рассказывал Бобу про жаренный на гриле тофу, за который можно было умереть. Он чмокнул губами. Затем зашел Джеймс, и атмосфера моментально изменилась, как будто плохой парень появился в ковбойском салоне через распахнутые двери: пианист остановился посреди песни, а ребята, игравшие в покер, уставились в его сторону, но притворились, что не смотрят.

Он не обратил на нас внимания, просто сел и уставился в телевизор, сделав звук тише.

– Красное мясо, – сказал он внезапно своим глубоким убийственным голосом, которым славятся его записи. – Белый хлеб…

Мы поняли посыл. Боб, уже привыкший к такому поведению за те месяцы, что они провели вместе в студии, немедленно сменил тему.

– Хотя ничто не сравнится с хорошим бургером, – сказал он. – Знаешь, можешь дать детям все овощи и все самое лучшее в мире, но если действительно любишь их, тебе просто надо время от времени водить их туда, где готовят хороший бургер.

– Долбаные золотые арки, – прорычал Джеймс, все еще не глядя на нас, но, по-видимому, включившись в разговор.

– Ага! – сказал Боб с энтузиазмом. – Они сейчас по выходным делают хорошие предложения. Например, детский бургер и картошка фри с колой за полтора бакса.

– Долбаная А, – сказал Джеймс, дотянувшись до пульта. Он начал щелкать по каналам, пока не попал на новости. Буш в эфире хвалился своей победой в Заливе.

– Я не понимаю, почему он просто не мог идти дальше, пока не достигнет Багдада, – сказал я, как делают обычные парни.

– Ну да, – сказал Боб. – Типа закончить дело…

– Забросать их атомными бомбами, пока они не засветятся, – сказал Джеймс.

«О Боже, – подумал я. – Я не поспеваю за ними. Уже не понимаю, кто шутит, а кто нет. Красное мясо, – подумал я. – Белый хлеб… Господи, где я?»

Летом 1990 года Metallica снова оказалась на распутье. На бумаге они теперь были одной из самых крупных и чествуемых хеви-метал-групп в мире. Ранее в том же году они выиграли «Грэмми», который должны были получить еще годом ранее, на этот раз за песню One. В 1991 году они выиграли второй «Грэмми» за кавер-версию на песню Queen, Stone Cold Crazy, которую они наяривали в стиле живого выступления как на Garage Days, с двойного альбома-сборника с каверами песен – Rubaiyat, посвященного четырнадцатой годовщине Elektra Records. «Вот смотри, – сказал мне тогда Ларс, – если мы выпустим что-то до конца девяностых, то мы каждый год будем получать «Грэмми» только за то, что они так облажались в первый год». Это предсказание оказалось удивительно пророческим. Однако с точки зрения того, куда Metallica шла в музыкальном плане, количество вариантов резко сократилось после одномерного… And Justice for All, и выбор внезапно стал очень мал. Они могли продолжить в заданном направлении и сделать «еще один альбом Metallica», продать пару миллионов копий по всему миру и стать Iron Maiden своего поколения, которые в свое время согласились на то, чтобы быть Judas Priest своего поколения, а те – Black Sabbath своего поколения, которые никогда не были так же важны, как Led Zeppelin, которых тогда, в девяностых, даже близко не считали такими интересными, как Cream или даже Джефф Бек, которые, давайте посмотрим правде в глаза, никогда не ценились так же высоко, как Джимми Хендрикс или The Who, которые, в свою очередь, отставали от Stones, The Beatles, Боба Дилана и так до рок-античности. Или Metallica могла сделать то, что всегда делала, когда приходило время – что-то крайне неожиданное и легендарное. Переписать свод правил.

Конечно, легче сказать, чем сделать, в эпоху, когда казалось, что все это уже где-то видел и слышал. Однако оставалась одна область, на которую такая некоммерческая группа (по крайней мере, на поверхности), как Metallica, могла нацелиться, оставшись при этом непредсказуемой. Сделать одну запись, один возмутительный ход – то, что они поклялись еще молодыми парнями не допустить ни при каких обстоятельствах. А теперь, будучи взрослыми мужчинами, они быстро начали осознавать, что от этого может зависеть их музыкальная жизнь. Это было что-то настолько беззастенчиво и отталкивающе коммерческое, что даже Ларс Ульрих и Джеймс Хэтфилд не заметили, как оно начало приближаться.

Хотя поначалу за мальчиками надо было поухаживать как за

упрямыми девственницами в первую брачную ночь. Чем бы ни был Justice, это был хит. Тем не менее им не сошел бы с рук второй такой же тяжеловесный и недружелюбный к новым поклонникам альбом. Если они, конечно, хотели, чтобы их карьера продолжала двигаться по восходящей траектории. Вопрос заключался в следующем: было ли у них достаточно мужества, чтобы попытаться поднять Metallica на следующий уровень? Или они уже достигли своего зенита? Как на самом деле Ларс и Джеймс рассматривали историю Metallica, уже серьезно преуспев к тому моменту? Человеком, который задавал им все эти вопросы, был Клифф Бернштейн.

Позже Ларс охарактеризовал это «знаменитой встречей в Торонто», когда в июле 1990 года, на фестивале, где Metallica была второй по списку в афише после Aerosmith: «Мы с Джеймсом и Клиффом Берштейном сели, и Клифф сказал: «Если вы и правда готовы пойти на этот шаг, мы сможем привлечь намного больше людей. Но это означает, что мы будем обязаны совершать определенные действия, которые на поверхности могут казаться играми, в которые мы не привыкли играть». Но мы были теми, кто играет в эту игру, и она заставляла группу Metallica все время создавать что-то новое. И дело было не в музыке, а в том, как мы справлялись с тем, что было вне ее контекста. **Наша идея заключалась в том, чтобы навязать всему долбаному миру группу Metallica». Или как трактовал это Кирк в 2005 году: «Мы сказали, хорошо, мы запишем альбом, сделаем на нем много коротких песен, поставим эти долбаные песни по радио, промоем мозги всей вселенной про Metallica. Это было нашей целью, и мы это сделали**! И все очень удивились…». Определенно удивились. Что это были за «определенные действия», о которых говорил Бернштайн, и «игры», в которые они должны играть? Первым пунктом было найти продюсера, который смог бы вытащить Metallica из хеви-метал-гетто, в котором их оставил гнить альбом Justice. Это должен быть кто-то, понимающий рок-жанр достаточно близко, чтобы создать альбом, сохраняющий репутацию, которую группа скрупулезно строила годами, но также кто-то, для кого слова «хит-сингл» не были бы синонимом богохульства. Кто-то с заметными успехами в мейнстриме, но обладающий достаточными знаниями о музыке, близкой группе. Было лето 1990 года, и список имен, которые сразу приходили на ум для решения такой задачи, был совсем небольшой. Самой крупной и модной рок-группой в мире на тот момент являлась Guns N’ Roses, чей альбом Appetite продали тиражом около десяти миллионов копий по всему миру, а Metallica уже пыталась, но так и не смогла сработаться с их

музыкальным продюсером Майком Клинком. Единственным рок-альбомом, который в последнее время конкурировал с ним в цифрах и представлял какое-то музыкальное утверждение, был Hysteria группы Def Leppard. Но продюсер этого альбома Роберт Джон «Матт» Ланге был гением-перфекционистом, использовавшим студию как чистый холст, на котором он «рисовал свой собственный высокоразвитый спектр звуков». Будучи сам по себе гениальным мультиинструменталистом, «Матт» был таким продюсером, который заставлял гитаристов дергать одновременно за одну струну снова и снова, пока он не построит звук аккордов самостоятельно на компьютере. А его замысловатые многослойные вокальные партии (сольные и бэк-вокал) состояли из десятков голосов в гармонии и контрапункте, переплетенные и перекрученные как шелк. Он был такой типаж техника-прорицателя, который давно оставил идею использования «живых» барабанов в студии (за годы до того, как это стало нормой), чтобы создавать более убедительные звуки перкуссии самостоятельно; как авантюрист-проводник, направляющий причудливую вспышку. Идея поставить «Матта» рядом с Metallica звучала подобно тому, чтобы попросить чемпиона гонки «Формула-1» сесть в экипаж, запряженный лошадьми, пусть даже и хорошо натренированными, чьи шансы на победу были сейчас соблазнительно высоки, но все же они были животными. Ланге также недавно четко дал понять Q Prime, что чувствовал, что привел Def Leppard (их самых звездных, самых успешно продаваемых клиентов) так высоко, как только мог, и теперь искал что-то новое, более сложное, чем бы ни был его следующий проект. Но превращать монстра Франкенштейна в Мэрилин Монро он не собирался.

Впрочем, у Q Prime было одно предложение: канадский продюсер по имени Боб Рок, чьи акции росли благодаря невероятной работе, которую он проделал над двумя самыми успешно продаваемыми за прошедший год альбомами в Америке: Sonic Temple группы The Cult и Dr Feelgood группы Motley Crue. Джеймс, верный своему характеру, был настроен скептически: «Никто не смеет вмешиваться в наше дерьмо!» Спустя несколько месяцев, когда я навестил студию One on One, чтобы провести интервью с Ларсом о том, как продвигается новый альбом, он сказал, что они в итоге волей случая начали работать с Роком. Но правда была в том, что Ларса не надо было сильно уговаривать, поскольку он уже был очарован вулканоподобными барабанами на альбомах Cult и Crue.

«На самом деле нам никогда не нравилось микширование на Justice, Master или Lightning, – сказал он мне откровенно. –

Поэтому мы задумались над тем, кого мы могли бы для этого привлечь? Мы чувствовали, что пришло время сделать запись с громадным, большим и жирным звучанием, какое Motley Crue в последние пару лет (по звуку, не по трекам) получали на своем альбоме. Тогда мы сказали [Питеру Меншу]: «Позвони этому парню и узнай, хочет ли он микшировать нашу запись». Он вернулся и сказал, что Боб не просто хочет это сделать, но он видел наше выступление в Ванкувере, и мы ему действительно понравились, и теперь он хочет продюсировать альбом. Конечно, мы сказали: «Мы – Metallica, и никто не будет говорить нам, что делать!» Но, обдумав эту мысль в течение следующих нескольких дней, мы решили, что, и возможно, нам надо немного ослабить оборону и, по крайней мере, поговорить с этим парнем. Типа, если парня зовут Рок, разве он может быть плохим?».

Сказать такое было по меньшей мере лицемерием. Ларс был настолько же заинтригован перспективой возможной работы с Бобом Роком, как и до этого с Майком Клинком. Он тусовался с The Cult в туре предыдущим летом, а их альбом Sonic Temple был в списке любимых на его плеере Walkman, так же как и Dr Feelgood. Кроме того, он теперь был в приятельских отношениях с большими рок-звездами – барабанщиком Crue, Томми Ли и Мэттом Сорумом из The Cult. Он был охвачен благоговением от того, что Рок сделал для них в студии. И вдобавок, что было самым важным, если Metallica хотела выйти с предстоящим альбомом «на следующий уровень», как Ларс преподносил это, они больше не могли полагаться только на себя, работая в студии с Флеммингом Расмуссеном. Кто-то должен был направить их в нужное русло.

Q Prime ловко договорились заключить с Расмуссеном договор на дополнительные услуги сроком на месяц, на случай если с Роком что-то пойдет не так (как с Клинком), но с того момента как Ларс и Джеймс (одни) согласились слетать в Ванкувер и встретиться с Роком у него дома, на волне их «очень знаменательного собрания» с Бернштейном всего несколько недель назад, ситуация для Metallica повернулась так, что им необходимо было сделать самый радикальный шаг в их карьере: пойти ва-банк и записать пластинку, которая должна стать хитом. «Мы сказали [Бобу], что в живом выступлении у нас есть эта особая атмосфера и мы хотим добиться того же эффекта в студии». Ларс сказал: «На самом деле было забавно, когда он обернулся и ответил: «Когда я увидел вас, парни, вживую и затем услышал запись, я подумал, что вы даже близко не запечатлели в студии то, что делаете на концерте». По существу он сказал то же, что и мы, и с тех пор задумались над тем, что, возможно, не надо

быть такими упрямыми и надо посмотреть, куда этот чертов мир нас вынесет».

Это привело к тому, что Джеймс, однажды написавший «Убить Бон Джови» на своей гитаре, теперь был готов проводить месяцы в студии с одним из главных архитекторов крупнейших хитов Бона Джови; там, где Motley Crue, лидеры той самой сцены, от которой Metallica бежала, покинув Лос-Анджелес, записали свой самый успешно продаваемый альбом. О чем они не договаривались, так это о том, как усердно заставит их работать Рок, за их же деньги.

Как и все лучшие продюсеры, Боб Рок был талантливым музыкантом, адептом гитары, баса и клавишных инструментов. Он начинал карьеру в собственной группе The Payola$, которая стала хитом в Канаде с синглом Eye of a Stranger. Позже группа трансформировалась в Prism, но по-настоящему его имя зазвучало в музыкальном бизнесе после работы в качестве инженера совместно с продюсером Брюсом Фэйрбэрном в студии Little Mountain Sound. Гигантским прорывом Фэйрбэрна была работа в начале 1980-х годов с другой, более успешной канадской группой Loverboy, которая вкушала плоды успеха со своими хитами в Канаде и Северной Америке, сотрудничая с Брюсом в качестве продюсера и Бобом – инженером и экспертом. Работая вместе и по отдельности на Little Mountain, они создали платиновые альбомы лидеров второго дивизиона, таких как Survivor, Loverboy и Black ‘N Blue, прежде чем поймали удачу за хвост с «Бон Джови» в 1986 году, чей альбом Slippery When Wet и сопутствующие ему хиты-синглы You Give Love a Bad Name и Livin on a Prayer единолично спасли пошатнувшуюся карьеру группы. (Они были на грани того, чтобы потерять свой собственный лейбл Phonogram, на который была также подписана Metallica, когда Фэйрбэрн сотворил свою магию, обратив его в самый большой рок-альбом года.)

С тех пор Фэйрбэрн также помог спасти карьеру Aerosmith благодаря нагруженным хитами альбомам Permanent Vacation (1987) и Pump (1989). К лету 1990 года Pump был в чартах уже практически год, поселился в четырех чартах синглов и был на пути к тому, чтобы продать тираж четыре миллиона копий в США – как раз на такой альбом Metallica сейчас и положила глаз. Хотя за эти достижения пришлось заплатить свою цену. Как позже вспоминал басист Aerosmith Том Хэмилтон, положительной стороной работы с Фэйрбэрном было то, что он был «серьезным, сконцентрированным, требовательным продюсером, без дураков, который создавал условия для творчества. Я хочу сказать, у этого парня была способность заставить нас играть лучше, чем мы

могли себе представить». Цена этому: «Во многом это было болезненно, потому что в глобальном понимании мы отдали контроль над процессом».

Когда Рок сам выступил в роли продюсера – его первый международный успех пришел с дебютным альбомом Kingdom Come в 1988 году, он был полон решимости делать все по-своему. Хотя секрет его успеха заключался в бескомпромиссных методах Фэйрбэрна, которые он применял для достижения своих целей. «С Брюсом мы будто росли вместе, – сказал Боб. – Хотя стиль продюсирования Брюса отличался от моего собственного. Но главное, что я почерпнул от него, – это фокус на исполнении, а не на перфекционизме. И несмотря на то что это может звучать странно из моих уст, это то, что я действительно пытаюсь делать, на чем акцентирую внимание. Я действительно стараюсь содействовать тому, чтобы музыкантам было комфортно, и заполнять пустые места, когда дело касается их нужд, чтобы они могли успешно завершить то, что им хочется». Или как позже вспоминал басист и лидер группы Motley Crue Никки Сикс о времени, проведенном с Роком: «Боб хлестал нас как рабов на галерах. Его линия была такой: «Вы можете лучше». Все, что мы делали, было недостаточно хорошим». Рок заставлял гитариста Мика Марса неделями дублировать гитарные части снова и снова, пока они не стали идеально синхронными. А что касается ведущего вокала, солист Винс Нил в течение нескольких дней «записывал на пленку одно слово, пока оно не понравилось Бобу. Боб был критичным, требовательным, ярым поборником пунктуальности». Он продолжал: «Никто никогда не толкал нас на грань наших возможностей и не требовал от нас больше, чем, как мы думали, мы могли выдать, пока мы не обнаружили, что на самом деле можем больше». Он признал: «процесс был полной противоположностью любым принципам панка, за которые я держался, будучи подростком», но делал вывод, что «в то же время я хотел такой альбом, которым в итоге смог бы гордиться».

Аналогичная ситуация была у Metallica. **Несмотря на то что у них уже были альбомы, которыми они решительно гордились, и здесь не последнее место занимал Master of Puppets, то, чего они страстно желали – в чем нуждались сейчас, так это в альбоме, который открыл бы для них публику, которую привлекали The Cult, Motley Crue, Guns N' Roses и да, даже «Бон Джови»**. Они хотели получить все и решили, что Боб Рок должен был стать тем, кто им в этом поможет. Единственная загвоздка (на бумаге) заключалась в хорошо известном нежелании Боба Рока записываться где бы то ни было, кроме Little Mountain. Однако, как сказал мне Ларс, «мы

совсем не хотели делать это в Ванкувере, чтобы все ехали к нему. Какое-то время я думал, что ничего не выйдет. У Боба была большая семья, и он не горел желанием приезжать в Лос-Анджелес. Тогда мы сыграли ему наш материал, и я увидел, что у него загорелись глаза. Мы построили небольшую студию на восемь дорожек в моем доме, сделали несколько черновых демо: только мои барабаны и Джеймс». Решающим доводом стало демо нового эпичного трека Sad but True, которое они проиграли ему в сыром варианте: «Это было как гром среди ясного неба! С этого момента, можно сказать, сделка была у нас в кармане».

Запись началась в первую неделю октября 1990 года. К тому времени как я снова увиделся с Ларсом в начале 1991 года, он пребывал в восторге от того, как продвигалось дело. «Оборачиваясь назад, могу сказать, что наши четыре альбома были замечательными. Я не буду говорить ничего плохого. Но мы никогда не записывали такого, про который ты думаешь, что он – тот самый. А этот альбом такой. Ты никогда не сможешь сделать идеальную запись, но этот альбом настолько близко, насколько это возможно, мать его, – восторгался он. – Новый материал, который мы пишем, – это как глоток свежего воздуха. Боб говорит, что он показывает, что в нас много души… много эмоций, которые мы нелегко отдаем, потому что мы очень сдержанные люди. Он говорит, что может моментально увидеть это. Говорит, что одной из идей альбома была попытка сбросить с нас эту защиту и открыть путь тому, что было внутри».

Ларс признался, что дело было еще в том, что «мы уже порядком устали от стилистики, в которой были записаны наши последние три альбома. Они все были разными, но указывали в одном направлении. Ты знаешь, длинные песни, еще более длинные песни, длинные-предлинные песни… Пришло время сделать резкий поворот. И единственным способом сделать это было написать одну длинную песню, заполнив ею весь альбом, или писать короче, чем раньше. Так мы и сделали. Нет нужды снова говорить тебе, как я отношусь к навешенному ярлыку всего этого трэш-метала. Но эта новая «отпадная» вещь дала нам совершенно другую атмосферу и ощущение, на которые, как я думал, Metallica не была способна». Ключевым моментом была проверка того, насколько песни оставались в фокусе. Номера, длящиеся больше девяти и десяти минут и содержащие несколько частей, отправились в мусорную корзину: «Я раньше думал, что это было круто, что это было знаком наплевательского отношения к коммерческой стороне вопроса. Теперь я понимаю, что мы просто не умели играть. Пока мы не начали работать с Бобом, мы на самом деле не знали, как заколачивать рифф или рифму, или

что-то еще. Это вообще намного сложнее, но ты этого не узнаешь, пока, наконец, не попробуешь».

Ларс, в частности, вынужден был выслушивать настояния Боба Рока о том, что он не справляется со своей работой и должен брать уроки игры на барабанах, чтобы добиться нужной скорости. Одна комната в студии была отведена для Ларса, где он проводил по несколько часов в день, «репетируя», из-за чего Джеймс прикрепил к ней рукописный знак: «КАБИНЕТ ЛАРСА». Работа над барабанами в действительности отняла у проекта несколько недель. Тем временем Боб занимался с Джеймсом, пытаясь превратить лучшее из почти двух дюжин песен, которые он написал с Ларсом, а также Кирком (как и в Justice, Ньюстед заслужит упоминание о соавторстве только на одной песни на альбоме), в то, что надзиратель-продюсер считал альбомным форматом. Поначалу это казалось таким же архисложным, как получить ровную барабанную дорожку от Ларса. Впервые в своей жизни Джеймс, которому никогда не говорили, что его тексты недостаточно хороши, занимался тем, что переписывал стихи и оттачивал припевы. Рок также усердно пытался внедрить в голову солиста мысль о том, что проще и лучше использовать одно слово там, где он раньше ставил несколько. Отдельные слова можно было разбивать до слогов, чего было достаточно для целых строк песни, как, например, в припеве одного из потенциальных синглов Enter Sandman, на котором оригинальные строки Хэтфилда были разбиты на отдельные слова, а слоги применялись для того, чтобы растянуть и вычленить из них мелодию. En… ter… night… / Ex… it… light…

Джеймс также вооружился тем, чего никогда раньше не делал: настоящей песней о любви, исходящей от чистого сердца. Написанная пока он был в туре и скучал по Кристен ключевая строка «Никогда не открывал себя с этой стороны» резюмирует тот музыкальный момент, которого никто не мог ждать от Хэтфилда или Metallica, даже в их стремлении к хиту. Казалось, внезапно обыкновенный подросток превратился в обыкновенного мужчину.

Разговаривая о ней почти двадцать лет спустя, Джеймс признал, что поначалу «даже не хотел играть ее парням. Она была настолько проникновенной, настолько личной для меня. Я думал, что Metallica могла писать песни только о том, как разрушать, трясти волосами, истекать кровью ради толпы… Совершенно точно я не думал, что это была песня Metallica. Когда парни услышали ее, они были поражены тем, насколько, как я думаю, она была им близка. Песня оказалась

очень важной частью этого альбома и затронула сердца многих людей». Как он рассуждал в другом интервью, касающемся того же периода, это была не просто обыкновенная баллада в формате исповеди. Она была «о связи с твоей высшей силой и многих других вещах». Он вспоминает, как его пригласили в Hell's Angels Clubhouse в Нью-Йорке, где «они показали мне фильм, который рассказывал об одном из погибших братьев», и саундтреком к нему была песня Nothing Else Matters: «Вот это да. Это значит намного больше, чем мое расставание с цыпочкой, так? Это братство. Армия могла пользоваться этой песней. Это было довольно мощно».

Мощно – да, но она стала еще сильнее благодаря оркестру (партитуру для которого составил Майкл Кеймен), добавленному Роком в последнюю минуту. Первая реакция на такой продюсерский ход, который сама группа никогда бы не стала рассматривать, была негативный. Но однажды, прослушивая ее поздно ночью, они внезапно увидели свет. «Я называл Джеймса доктором Нет, – вспоминал Рок. – Как только я собирался сделать нестандартное предложение, он говорил «нет» еще до того, как я заканчивал свою первую фразу». То же самое произошло, когда он создавал хрупкую подложку из виолончелей для другой масштабной баллады The Unforgiven, подкрепляя очевидное влияние Морриконе чем-то еще более внушительным. Или подобное ситаре гитарное вступление к Wherever I May Roam; трубящий рефран из America Леонарда Бернштейна в начале Don't Tread on Me; марширующие барабаны и подобная волынке гитара в начале The Struggle Within. Даже на более очевидных номерах, пришедших из трэша, таких как Holier Than Thou, Through the Never или The Struggle Within, влияние Рока заключалось в том, что теперь они не спеша прогуливались там, где раньше колотили в дверь, пока она не разлеталась в щепки; пешеходные трэш-шаблоны благодаря творческому продюсерскому подходу трансформировались в нечто более серьезное, чем их отдельные кусочки.

В других случаях продюсер просто настаивал на том, чтобы они играли вместе в студии как живая группа, как на ритм-треке к монументальному Sad but True. Кирк вспоминал: «Энергия, которая исходила от нас во время игры, была настолько мощной, настроенной на один лад, в одной колее, что Боб Рок сказал: «Мы могли бы записать этот трек прямо с пола и запустить на альбом, потому что вы, парни, выжали из себя все»». Это была музыкальная склонность к приключениям, отраженная Хэтфилдом в новых дерзких текстах. Теперь слова приходили не от просмотра CNN, как было в Justice. Теперь они были намного

ближе к дому. В The God That Failed он обращался напрямую к бессмысленной предсмертной агонии матери, обрекшей себя на это из-за благочестивых, доходящих до извращения религиозных верований. Песня Don't Tread on Me стала God Bless America девяностых, своеобразной шоковой терапией, поскольку следовала сразу за самой популярной на тот момент песней One откровенно антивоенного толка. Of Wolf and Man тем временем прославляла его любовь к жизни на открытом воздухе, рыбалке и охоте: «Я охочусь / И следовательно я…». Примечательно, что самый слабый трек на альбоме был самым длинным и имел наибольшее сходство с историческим наследием группы: My Friend of Misery – сотрясающая воздух медитация в среднем темпе на тему разрушительного эго известных личностей. Запрятанный на задворках альбома, это был единственный трек, за который Джейсон Ньюстед получил соавторство. Его спасала средняя часть, на которой гитара Хэмметта приводила трек к определенной уравновешенности. Издевательства над Джейсоном, возможно, и утихли, ведь группа была не на гастролях, но его участие в творческом процессе было чрезвычайно ограничено. Он надеялся, что со временем это изменится и его роль естественным образом вырастет. И совершенно напрасно.

Что интересно, мастерство всех участников – включая значительно улучшенные барабаны Ларса, – выросло до нового уровня, а гитара Хэмметта была восхитительна на всем его протяжении. Однако самый большой сюрприз пришел от Хэтфилда, чей вокал совершил качественный скачок вперед от агрессивного позерства, даже в лучших его попытках на Master и Justice, к более чувственному (практически кода художественной декламации на Nothing Else Matters) и даже сладкому состоянию (его высокий вокал в припеве The Unforgiven), неслыханному прежде в его работе. Даже его игра на гитаре выдает звенящую, вновь обретенную деликатность, как в превосходной игре на акустике, так и на электрогитаре в Nothing Else Matters, включая настолько глубокое гитарное соло, что в участии Хэмметта не было нужды.

Однако самыми выдающимися треками были Enter Sandman и Sad but True. Последний – монолитное музыкальное утверждение, чей вибрирующий ритм, внезапно появившийся во время записи Stone Cold Crazy для Rubaiyat, был обречен стать великим с того момента, как Рок пришел в восхищение, прослушав в первый раз демо, и сказал Ларсу и Джеймсу, что считает, это мог быть «Kashmir девяностых». А Enter Sandman, еще один большой бриллиант на короне и

неотъемлемый элемент любого классического альбома, также стал первым треком для Metallica в стиле старомодного хит-сингла, рожденного под счастливой звездой. Он строился на том же коротком, катящемся рифе, что и другие классические рок-произведения, такие как Smoke on the Water и All Right Now. Кирк позже вспоминал, как слушал Louder Than Love, ранний альбом тогда неизвестной команды из Сиэтла под названием Soundgarden, «пытаясь ухватить их отношение к большим, тяжелым рифам. Было два часа ночи. Я записал это на пленку, совсем не задумываясь». Когда позже он проиграл ее остальным, Ларс, тем не менее, сказал ему: «Это действительно классно. Но повтори первую часть четыре раза». Это предложение, по словам Кирка, «сделало его еще более цепляющим».

В конечном счете на завершение альбома ушло больше десяти месяцев, он стоил $1 миллион и чуть не свел их всех с ума, так что даже спустя пятнадцать лет Рок все еще описывает его как «самый сложный альбом, который я когда-либо делал». Группа чувствовала то же самое. «С Бобом было сложно, – сказал Ларс. – Это была самая тяжелая запись, потому что мы с Бобом не были хорошо знакомы и между нами еще не было доверия. Поэтому мы с подозрением относились друг к другу». Они так сильно старались, что «к концу возненавидели друг друга». Когда я приходил к ним на полпути к записи, я обратил внимание на боксерскую грушу и перчатки, висящие в одной из комнат. «Из-за долбаного напряжения! – загоготал Ларс, когда я указал на них. – Понимаешь, все это вещи, которые ты пытаешься зажечь, но у тебя не получается, и тебе нужно просто что-то сломать. И тогда в следующий раз ты получаешь за это счет. Нельзя просто сломать и не заплатить за это». Джеймс, добавил он, в последнее время очень часто ее использует: «Но теперь, когда Джейсон начал работать с басом, он тоже стал часто ее использовать». Это был, как подытожил Рок, «очень тяжелый в записи альбом, учитывая, чего они хотели достичь, откуда пришли и откуда пришел я. Нам потребовалось значительное время, чтобы понять, каким образом можно это сделать». Этот альбом был не просто попыткой сделать что-то доступное, это был просто «первый раз, когда вы действительно почувствовали, что за музыкой стоят какие-то настоящие человеческие эмоции».

Разговаривая с Ларсом в студии, пока Джеймс сидел за стеклом, качая гитару на коленях и работая над циклической гитарной частью к The Unforgiven, я понял, что они с первого дня работали над чем-то особенным. Он рассказывал о том, что, когда группа только начинала, его любимыми барабанщиками были талантливые и техничные мастера, такие как Нил Перт из Rush и

Ян Пейс из Deep Purple: «И следующие восемь лет я играл вещи Яна Пейса и Нила Перта, чтобы доказать миру, что умею играть». Теперь, усвоив уроки от отеческой фигуры их нового продюсера, Ларс постепенно привил любовь к двум другим барабанщикам – Чарли Уоттсу из Rolling Stones и Филу Радду из AC/DC, – неброским, твердым как скала строителям фундамента. «Я раньше думал, что этот материал простой, но это не так; это сложно… чертовски сложно».

Другой уступкой откровенному коммерческому качеству было название нового альбома – просто Metallica, одноименное название было самым предпочтительным вариантом записывающего лейбла: непротиворечивым, несложным и легко запоминающимся. **По иронии судьбы, альбом быстро станет известным, но не по своему официальному названию, а по прозвищу, которое он получил благодаря своей непривлекательной черной обложке – The Black Album** (***прим.*** «**Черный альбом**»). **Она была будто фотонегативом «Белого альбома» The Beatles** (**официально называвшимся просто The Beatles, но переименованным фанатами из-за такой же неприметной белой обложки**).

«Это был один из наших первых дней в студии», – объяснил Ларс, просматривая типичный красочный хеви-метал-журнал, отмечая, что реклама разных альбомов выглядит одинаково. «Все эти герои мультфильмов и вся эта сталь, кровь и кишки. Это было что-то вроде: «Давайте отойдем от этого как можно дальше». Они решили, что как можно дальше – это сделать полностью голую, монохромную обложку, без какой бы то ни было информации на лицевой стороне, оставив едва заметное изображение змеи, свернувшейся в уголке. (Возможно, символ запретного плода, который они вкусили?) Цвет, который они выбрали, не подлежал обсуждению. «Просто потому, что он весь такой же темный, как и цвет, – пожал плечами Ларс. – Конечно, были люди, которые считали, что это слишком, но если дело дошло до выбора между черным и розовым, понимаешь, о чем я? Люди могут целый день забрасывать меня этим дерьмом, но оно просто отскакивает. Мне совершенно насрать». Или, как выражался Джеймс: «Вот он, черный конверт, черный логотип, идите к черту».

Еще одной особенностью, отсылающей нас к перспективам нового альбома, наряду с его более выраженными припевами и более короткими треками, были минималистские благодарности на вкладыше. Если раньше вкладыши альбомов Metallica были забиты словами благодарности и спасибо – а иногда и «fuck you (пошел ты)», – на черном альбоме были только тексты песен, имена четырех участников группы и их инструменты, а также

скудные подробности продюсерской работы.

Ларс был уверен, сказал он, что «многие люди захотят сказать нам, что мы продались, но после Ride the Lightning нам говорили такое же дерьмо. Люди уже тогда говорили: «Фууу! Продались!» Тот факт, что треки стали короче, «еще не означает, что они легкие для восприятия». Однако было ясно, что доступность для более широких масс была основным моментом. **Основной мотив мог оставаться таким же мрачным, как и раньше – например, Sad but True, сказал он, была «о том, как разные личности нашего сознания заставляют нас делать разные вещи и как некоторые из них сталкиваются и борются за то, чтобы контролировать тебя», в то время как The Unforgiven была о том**, «**что многие люди проживают свою жизнь, не проявляя никакой инициативы**. Многие просто следуют по следам других. Вся их жизнь распланирована, и есть определенные люди, которые занимаются планированием, и другие, которые ему следуют» – но теперь музыка играла многими цветами, и все они были в высшей степени яркими.

Лучшим примером служил трек, уже нареченный стартовым синглом альбома: с увлекательным названием Enter Sandman. «Эта песня была в долбаном списке названий последние шесть лет, – сказал Ларс в попытке перехватить любое предположение о том, что она была специально написана как сингл к этому альбому. – Я всегда смотрел на Enter Sandman и думал: что это, черт возьми, значит? Я вырос в Дании и не знал многого из этого дерьма; я этого не понимал. Потом Джеймс меня просветил. Оказывается, Песочный человек (Sandman) – это такой отрицательный детский герой, который приходит и втирает песок тебе в глаза, если ты вечером не ложишься спать. То есть это сказка, [которой] Джеймс дал такой интересный поворот». Он добавил: «Шесть лет назад я посмотрел на Enter Sandman и подумал: «Неа, лучше напишем Metal Militia… Metal повсюду, понимаешь?». Теперь уже нет.

Теперь самым главным было то, что различные звукозаписывающие компании подумают о готовом продукте. Elektra была в восторге. Это был бы тот самый альбом Metallica, с которым компания могла бы по-настоящему продуктивно работать – с несколькими хитами, отличным продюсированием, масштабными идеями – короче говоря, альбом, который бизнес назвал бы перспективным. Отрабатывая эту громадную шумиху, Менш запланировал встречи с главами департаментов Phonogram по всей Европе, начав с Дэйва Торна и команды в Лондоне. «Я не думаю, что кто-то может честно сказать, что, когда он слушал этот альбом, то думал: «Это будет самый продаваемый метал-

альбом в истории музыки», – говорит Торн. Но когда Менш впервые включил его, «мы были просто потрясены, потому что это был качественный скачок по сравнению со всем, что мы когда-либо от кого-то слышали на метал-сцене. Честно. И я помню, как Менш сказал в типичной для него манере: «У Elektra возникла эта чертовски безумная идея, знаете ли, о трех синглах, может быть, четырех. Я даже не знаю, что вы, ребята, думаете?» Затем он сказал: «Я не знаю, какой трек, по вашему мнению, должен быть синглом». И я помню, как сказал: «Вот это сингл, этот трек – Enter Sandman».

Торн попал в точку. Выпущенный в Великобритании раньше альбома, поддержанный фантасмагорическим видео (которое на самом деле было довольно обыденным, буквальным изображением «песочного человека, охотящегося за спящей девочкой», чередующимся с кадрами выступления группы, что было похоже на One Gone на With the Wind) и доступный во всех возможных форматах, которые Phonogram могла предложить, включая стандартную семидюймовую пластинку в черной обложке с наклейкой-логотипом и без нее, двенадцатидюймовый винил, три различных варианта CD-дисков, кассетную версию и даже коробки-наборы, включавшие ограниченный тираж двенадцатидюймовой пластинки и четырех «эксклюзивных» фотографий Metallica с автографами каждого члена группы, трек Enter Sandman добрался до пятой ступени чартов, став одним из самых продаваемых синглов года. Американский релиз Enter Sandman был организован по-другому: он был намечен на период первого всплеска продаж альбома, позволявшего поддержать сингл в чартах, когда он добрался до шестнадцатой позиции в Топ-20, а клип стал регулярным участником дневных включений MTV на многие месяцы вперед.

Группа, как никто другой, осознавала силу сарафанного радио, поэтому обеспечила своим фанатам возможность оценить все достоинства их нового альбома до официального релиза, организовав специальные «вечеринки-прослушивания» в Лондоне, в Hammersmith Odeon, и, что впечатляло еще больше, в Нью-Йорке, в Madison Square Garden, вмещавшем 20 000 зрителей. Вход был бесплатным для членов фан-клуба Metallica, а группа присутствовала лично, чтобы представить альбом и раздать автографы. Оба зала были набиты битком.

На прослушивании в Нью-Йорке Джеймс специально прокрался в зал во время Nothing Else Matters и с облегчением обнаружил, что «они были очень внимательны… на самом деле слушали то, что я пытался донести». В Америке некоторые магазины открыли свои двери в одну минуту после полуночи 12

августа – в день официального релиза альбома. Снаружи образовались очереди, в некоторых случаях еще за восемнадцать часов до начала продаж. Неделю спустя Metallica или Black Album, как он уже стал известен, дебютировал на первом месте в Британии и Америке. Он также возглавил чарты в Канаде, Австралии, Новой Зеландии, Германии, Швейцарии и Норвегии.

Группа уже была на гастролях в Европе, в отеле в Будапеште, когда ей сообщили новость о том, что они появятся в качестве «специальных гостей», вторыми в афише после AC/DC, на фестивале Monsters of Rock того года. Ларс сказал, что, когда прочитал факс от Q Prime, в течение какого-то времени не знал, как реагировать. «Ты думаешь, однажды какой-нибудь придурок скажет тебе: «У тебя пластинка номер один в Америке», и у всего мира наступит оргазм. А я стоял там в своем гостиничном номере [и] такой: «Ну ок, хорошо. Просто еще один долбаный факс из офиса». По крайней мере, так он позже сказал Rolling Stone. Но надо признаться, об этом моменте он мечтал с тех времен, как начал охоту за записями Diamond Head и читал о Новой волне британского хеви-метала в Sounds. Это было окончательное утверждение в собственных силах после всех этих лет, когда он был неудачливым игроком в теннис, изгоем из Лос-Анджелеса, парнем с забавным акцентом, который никогда не принадлежал какому-то конкретному месту.

Рецензии были более положительными и масштабными, поскольку альбом попал в свет софитов не только в металлической прессе, но и в журналах с более широкой направленностью, таких как Rolling Stone, NME, Time Out, Village Voice, LA Times, New York Times и других, которые по всему миру выстраивались в очередь, чтобы петь ему дифирамбы. Это был двойной удар, расчет Q Prime: коммерческий успех в масштабе, который ранее считался недостижимым для такой «жанровой» группы, как Metallica, которая все еще чудесным образом опиралась на собственную специфику. Внезапно все перестали использовать слова «трэш-метал» где бы то ни было в статьях о Metallica. Возможно, последующая история с обложки журнала NME и была чем-то обязана, как предполагает Дэйв Торн, тому «факту, что Стив Сазерленд, будучи редактором журнала, был женат на Каз Мерсер, ответственной за связи со СМИ в Phonogram, которая до сих пор остается пресс-атташе Metallica». Но он также отмечает, «что это был, очевидно, правильный ход. Даже широкоформатные газеты теперь писали о группе. Они искренне продвигали ее в массы».

«Я думаю также, что причина, по которой мы перешли на следующий уровень, заключалась в том, что мы знали, что

нащупали что-то, – сказал Ларс, – каким-то образом, когда мы с Джеймсом писали эти песни, [мы знали], и там было несколько таких, которые заслуживали такого уровня работы и внимания к деталям… что за это стоило сражаться». Дело также было в том, что теперь он понял «элемент времени, сцены, температуры музыки той эпохи». Что «это было начало девяностых и вся эта попса, волосатые ребята, сцена Лос-Анджелеса движутся к закату. Вот-вот должна произойти смена караула. В Сиэтле назревало множество вещей. Происходили совершенно новые вещи, и вся музыкальная мейнстримная аудитория едва ощутимо смещалась все дальше и дальше от течения восьмидесятых. Внезапно шестнадцатилетние подростки начали с готовностью принимать новые направления. Таким образом, нельзя избежать аналогии с парадом планет. А выстроились они в 91-м и 92-м годах, когда вышла эта запись и все просто сошлось в нужное время – правильные песни, подходящий продюсер, правильное отношение и правильная температура на музыкальной сцене, чтобы создать адского монстра, которым стала эта пластинка, хорошо это или плохо».

Это был, как предполагает Ларс, один из тех альбомов, которые случаются раз в жизни: что хорошо для Metallica, которую теперь считали одной из самых важных групп грядущего десятилетия. Однако это было также на руку всей музыкальной сцене, помогая открыть двери альтернативному, андеграудному року, чтобы они были приняты в качестве главного продукта на американском радио и телевидении; какие-то неизвестные на тот момент имена, такие как Nirvana, Pearl Jam и Soundgarden, в полной мере воспользуются преимуществом еще до конца года. **Единственным недостатком всего этого было то, что Metallica больше не считалась передовой. Но, как проницательно отмечал Ларс, это было из-за того, что «мейнстрим сдвинулся намного ближе к новому левому краю по сравнению с ситуацией пятилетней давности. Для какого-нибудь банковского клерка Metallica все еще была самой экстремальной вещью, которая могла его увлечь»**.

Не то чтобы это сделало их невосприимчивыми к критике – писатели, на которых произвело впечатление решительное изображение Хэтфилдом жертвы войны в One, в атмосфере, царившей после окончания войны в Персидском заливе, выступали против явного патриотизма и бесцеремонного размахивания флагом в Don’t Tread on Me. Но даже здесь у группы был ответ: Джеймс, как они отмечали, написал песню за много месяцев до вторжения в Кувейт, и флаг, которым он размахивал, был не со звездами и полосами, это был флаг, который нес

ополченец из района Калпепер в Виргжинии во время гражданской войны, и его знамя с изображением свернувшейся клубком змеи – а-ля на обложке Black Album – несло девиз «Don't Tread on Me (*прим.* не нападай на меня)». (В действительности реплика флага висела на стене в One on One от начала и до конца сессий.)» В Америке есть хорошие места, мать ее, – ответил Джеймс с вызовом Rolling Stone. – Я определенно так считаю. И это чувство во многом обязано гастролям. Ты понимаешь, что тебе нравится в определенных местах, понимаешь, почему живешь в Америке, несмотря на все это испорченное дерьмо. Это все равно самое событийное место, чтобы проводить здесь свое время».

Хэтфилд также попал в неприятное положение из-за комментариев, которые он сделал на NME, описав рэп-музыку как «слишком черную» и добавив, что это все было «я, я, я и мое имя в этой песне». И снова он не извинился: «Некоторые вещи, как, например, Body Count, нравятся нашим фанатам, потому что в них есть агрессия. И мне нравится эта сторона. Но такая вещь, как Cop Killer – убей белых – это вообще что за мать его? Я в это не врубаюсь». Ему это напомнило, как он сказал, «эту тему Slayer по поводу сатаны и «я-растерзаю-твою-детку». Как выйти и расстрелять копов. Надеюсь, никто не выйдет и не сделает этого. Людям нравится, и это нормально. Чем бы дитя ни тешилось, как сказал бы отец. Просто это не тешит меня».

Несмотря на то что Metallica была на втором месте после AC/DC, тем летом они были самой обсуждаемой группой на афише Monsters. «Нам очень повезло с хвалебными отзывами многих модных журналов, – признался мне Ларс. – Все эти писатели, которые обычно рассказывали о Брюсе Спрингстине или Принце. Metallica своего рода ворвалась в эту толпу в Америке». Все-таки, почему они? Почему не, скажем, Slayer? Он сделал глубокий вздох, как будто пытался избавиться от снисхождения в голосе. «Думаю, по большей части это связано с нашим подходом в плане текстов и с желанием открыто говорить о более реальных вопросах и вещах, которые происходили вокруг нас. Я первым встаю в очередь, когда выходит пластинка Slayer, потому что я считаю, что они лучшие в том, что они делают. Но с точки зрения текстов… Мы всегда были непреклонны в том, чтобы избегать клише метала – и одно из них в том, чтобы быть всем этим сексистским, сатанинским дерьмом. И как следствие, кажется, что все журналисты – законодатели трендов бросают со всех сторон возгласы одобрения в адрес Metallica».

Однако, как и предсказывал Ларс, среди старых фанатов Metallica было много тех, кто качал головой. Были широко

распространены обвинения в том, что они продались, обоснованные с «олдскульной» точки зрения. Даже два десятилетия спустя эта тема разводит по разные стороны баррикад даже самых надежных союзников группы. Обычно разговорчивый Робб Флинн, который был таким большим фанатом в подростковом возрасте, чья группа Machine Head выступала на разогреве у Metallica в их туре, когда мы разговаривали с ним в начале 2009 года, сменил тему, когда я спросил о его непосредственных взглядах на Black. Как поясняет это Джоуи Вера: «Black Album никогда не входил в планы… Но они были достаточно хитры в том, что делали. И Ларс, возможно, был к этому причастен, работая с управляющей компанией. Они приняли некоторые очень и очень продуманные решения, пусть даже и спорные для некоторых фанатов. Но, в конце концов, они принимали умные решения для всей своей истории».

Другие согласились. По словам Дэвида Эллефсона, «Black Album, по звучанию является одной из самых лучших пластинок, когда-либо сделанных в истории мультитрековой записи». Даже Флемминг Расмуссен, выживший после того, как взял на себя ответственность за продюсерский кошмар Justice, «был в полном восторге» от Black Album, сказав: «Он звучал великолепно, был хорошо спродюсирован, хорошо сыгран, и я подумал, что он гениален. Они сделали очень многое из того, что я хотел, чтобы они сделали на Justice, в части звука и того, как они упростили многие моменты. Они ушли от действительно длинных песен к схеме одна песня – один риф. И тот факт, что Джеймс внезапно начал проявлять интерес к вокалу, также был очень приятен. Потому что это был своего рода первый альбом, где он действительно пел и где можно слышать, что он серьезно к этому относится. Думаю, это легендарный альбом».

Большим вопросом оставалось то, как бы на это отреагировал Клифф? Было чувство, что Бертон, будучи так долго бескомпромиссной душой группы, был бы откровенно в ужасе от такого поворота событий. Как теперь говорит Джоуи Вера, «это невозможно представить, чтобы группа сделала такой альбом, будь Клифф жив: «Я не говорю, что они превратились бы в King Crimson или что-то еще, но никогда не знаешь наверняка. Это могло быть таким сумасшедшим черт знает чем, понимаешь?»

Однако в последнем интервью Клиффа Йоргену Холмстедту из шведского журнала OK! которое он дал менее чем за 48 часов до смерти, он пророчески сказал, что со временем Metallica станет более «яркой и мелодичной». «Мы сейчас об этом не особенно заботимся, – настаивал он, но оказался исключительно прозорлив в том, что могло произойти дальше, делая

предположения по поводу «продюсера с большим именем» и того, что, по его словам, они всерьез рассматривали для MOP. «Если бы мы могли выбирать, – сказал он, – мы бы, вероятно, записывались в Южной Калифорнии, возможно, в Лос-Анджелесе». Ему не нравилось выживать «в худшую зиму» в месяцы, проведенные в Sweet Silence в Дании, и он жаловался на то, что там не было «энергии». В следующий раз, сказал он, «было бы классно сделать это где-то, где светло и много солнца». Музыкальные вкусы Клиффа были определенно достаточно широкими, чтобы охватить разворот на 360 градусов, который сделал Black Album. Как сказал мне Кирк: «Если бы мы делали еще один альбом с Клиффом, думаю, он был бы очень мелодичным. Типа, перед тем как он умер, могу дать тебе образец того, что он слушал…». Он слушал Creedence Clearwater Revival, Eagles, Velvet Underground, R.E.M. и Кейт Буш. «Клифф был самым открытым из всех нас в музыкальном плане».

Но даже если бы Клифф Бертон чувствовал себя комфортно в связи с изменением музыкального направления, то, как бы он отреагировал на другие перемены в группе, остается открытым вопросом. Какой бы сделал вывод их «старший брат», например, о том, что все они жили в Лос-Анджелесе в течение практически года, пока писали альбом, где их можно было в разной степени уличить в звездной жизни рок-идолов, в частом посещении Rainbow (голливудский кабак, где Led Zeppelin развлекались в свои овеянные дурной славой ночи с группис) и тусовках с новыми друзьями, такими как Guns N' Roses и Skid Row? **Как бы Клифф отреагировал на новую эпоху в группе, где музыка была все еще важной, но уже не на первом месте, как только они покидали студию и оставляли позади серьезного Боба, направляясь каждый вечер в Западный Голливуд к девочкам и коксу, и алкоголю, и мерцающему неоновому освещению бульвара Сансет после заката, и приветственному звуку глэм-метала KNAC, трубящему из радио в машине**?

Беседуя со мной практически двадцать лет спустя, Ларс признался: «Когда бы я ни вспоминал про Black Album, я думаю о том, как мы прожили этот год в Лос-Анджелесе. Я вспоминаю, как мы тусовались с Guns N' Roses, со Skid Row, которые в то же самое время писали альбом. Я думаю о том, как мы приходили в студию в Долине каждый день и воевали с Бобом Роком по поводу того, что происходило. Я думаю о тех поздних вечерах и ранних рассветах, возможно, самого сумасшедшего года моей жизни в Лос-Анджелесе, где я испытал все, что только можно себе представить, когда тебе двадцать шесть и ты в ЛА, и твой член длиной шесть футов». Это было, добавил он, «незабываемо». Это

были те дни, когда Ларс, Джеймс и Кирк (все еще без Джейсона) однажды вечером сколотили экспромт-группу с Акселем Роузом, Слэшем и Даффом Маккаганом из Guns N' Roses, втянув также солиста Skid Row, Себастьяна Баха, под шутливым названием Gack (название кокаина среди осведомленных), чтобы сыграть сет на вечеринке по случаю дня рождения RIP, самого дикого глэм-метал-журнала в Америке, в Hollywood Palladium. В те времена Ларс и Джеймс бывали у Слэша дома на его «отвязных вечеринках». В своей автобиографии он вспоминает «девушку, которую Джеймс хотел трахнуть, и я пустил их в свою спальню. Они там находились какое-то время, и мне надо было зачем-то попасть внутрь. Итак, я тихо прокрался и увидел, как Джеймс трахает ее в рот. Он стоял на кровати, прижимая ее голову к стене, стонал своим громовым голосом, просто долбил и рычал: «Все будет хорошо! Все будет в порядке! Да! Все будет в порядке!»

Однако настоящее веселье началось тогда, когда группа вернулась в тур. На поверхности, казалось, что они, по крайней мере, пытались уйти от того, что Ларс называл «клише метала». Работали над тем, чтобы уничтожить его очевидные «следы» из своей музыки и графики; из своего нового сценического шоу они вычистили навеянную Iron Maiden атрибутику из тура Damaged Justice. Выступая теперь на голой сцене в форме ромба, они делали упор на взаимодействие с толпой: Кирк мог ходить среди публики во время соло, а у Ларса был подвижный подиум, который мог свободно перемещаться по сцене. Впереди и по бокам теперь висели гигантские видеоэкраны, которые транслировали крупный план группы во время выступления, и световые эффекты были намного более тонкими: яркая вспышка света в один момент, и глубокая полупрозрачная тень – в другой, отбрасывая на лицо Джеймса призрачное свечение, как в клипе Enter Sandman. Даже Джейсон теперь был частью команды. Помимо его бас-соло (которое, конечно, не было достойно Клиффа), он получил возможность исполнять эпизодическое вокал-соло в Seek and Destroy, что также давало Джеймсу время, чтобы свободно побродить среди публики в самом впечатляющем нововведении их шоу: Snake Pit (*прим.* змеиной яме) – отдельной зоне, предназначенной для самых неистовых фанатов, прямо посередине сцены. Каждый вечер, как только Джеймс выдавал «Seek…», он наклонялся в змеиную яму и заставлял ребят петь с ним, обнимал их, кричал на них, делал их частью группы. Так не делала ни одна другая группа.

Теперь было даже больше пространства для определенной рефлексии, поскольку шоу начиналось каждый вечер с

двадцатиминутного документального видео, запечатлевшего историю группы и посвященного в особенности Клиффу Бертону. Это стало неотъемлемой частью мифологии Metallica, а самые громкие восклицания и возгласы одобрения вечера слышались в тот момент, когда появлялось изображение Клиффа: непослушные волосы, размахивающая рука, всегда одет в кардиган и клеш, как Иисус в белую робу. Это был великий момент для всех, возможно, кроме Джейсона, который формально отдавал дань уважения легенде Клиффа Бертона, но точно уже был сыт по горло постоянным напоминанием о том, что он был на этом месте только благодаря удаче, или, наоборот, неудаче. Заклинание разрушалось только тогда, когда Джеймс поворачивался к толпе и увещевал: «Вы все поняли Black Album, так? Изучили все тексты и всю долбаную работу? Теперь никакого раздолбайства. Эй, если когда-нибудь это будет слишком тяжелым…». Пауза, пока толпа усмехалась, и Джеймс растягивал губы в кривой клоунской улыбке… «Тяжелое дерьмо!» Они делали эпизодические отсылки к прошлому – Creeping Death, For Whom the Bell Tolls, Master of Puppets, которые игрались на такой критической скорости, как будто хотели проскочить их как можно быстрее, заканчивая каждый вечер расширенной, катастрофической версией One, которая гарантированно должна была сокрушить дом до основания перед тем, как выйти на бис с Battery, которую они колотили на еще большей скорости. Это был уличный рок как спектакль, лучший, который можно было купить за деньги, и это все, что можно было сказать о новой, всепоющей, всетанцующей Metallica версии девяностых, которая отошла от оригинальной версии восьмидесятых годов, причудливо прямолинейной, бьющей себя в грудь и тыкающей пальцем. Что бы ни было в голове у Ларса Ульриха и Джеймса Хэтфилда, стороннему наблюдателю было понятно, что это больше не история гаражной аутентичности, подсобной комнаты, но полной самоотдачи, полномасштабной войны, мирового господства. Это было о том, чтобы стать долбаным номером один, вы, придурки…

Теперь, прочно став частью истеблишмента, в феврале 1992 года Metallica получила очередную награду «Грэмми», третью подряд, в этот раз за песню Enter Sandman, которая выиграла номинацию «Лучшее вокальное исполнение в жанре метал». «Мы должны поблагодарить Jethro Tull, что они не выставили в этом году свой альбом», – саркастически заметил Ларс, и весь зал Shrine Auditorium поддержал его своим негодованием. Хотя за смехом теперь скрывалось твердое как сталь намерение. «Мы так чертовски выкладывались на этом альбоме, – сказал потом Джеймс, – и тот факт, что он выиграл

«Грэмми», на этот раз действительно что-то значил. Все остальные, правда, не знают, что с ними делать». Однако чувствовал ли эту самую гордость Ларс? Я спросил. «Конечно, мне нравится получать «Грэмми»! – улыбнулся он не без застенчивости. – Я хочу «Грэмми» так же сильно, как и тот парень рядом со мной; даже больше, чем этот парень». Он выпрямился на стуле. «Я сижу здесь, и меня раньше никто не спрашивал, горжусь ли я. Подумав об этом, я могу сказать, что я, черт возьми, очень горд, я действительно горжусь! Я раньше думал, что это ничего не значит, понимаешь? Но правда в том, что, я думаю, еще как значит…».

В апреле того года Metallica укрепила свой статус, заняв место за почетным столом рок-исполнителей, когда группа появилась в Лондоне на шоу, посвященном памяти фронтмена Queen, Фредди Меркьюри, под названием Concert for Life на стадионе Wembley. Они исполнили три песни, все с нового альбома, одобренного мейнстримом: Enter Sandman, Sad but True и Nothing Else Matters. (Все три песни на следующей неделе были выпущены в виде специального памятного сингла, а доходы от его продажи были направлены в Фонд по борьбе со СПИДом Фредди Меркьюри.) Хэтфилд также спел Stone Cold Crazy с тремя живыми членами Queen, а также гитаристом Black Sabbath – Тони Айомми. Затем в мае Ларс и Слэш совместно вели пресс-конференцию в The Gaslight в Голливуде, на которой объявили, что Guns N' Roses и Metallica будут возглавлять совместный летний тур по США. На бумаге эта идея выглядела как идеальное сочетание. Альбом Metallica только занял первое место в чартах, когда Guns N' Roses выпустила свой последний релиз – появившийся одновременно двойной альбом под названием Use Your Illusion I и Use Your Illusion II. Последний быстро последовал на первое место чартов вслед за Metallica, в то время как первый также пробрался в Топ-5 в США. Через восемь месяцев совокупные продажи трех альбомов достигли десяти миллионов. Guns N' Roses и Metallica вместе на одном билете были самой крупной, самой лакомой концертной сеткой того года. Помимо этого тур стал одним из самых противоречивых и богатых на инциденты.

Разумеется, это было детище Ларса, безрассудно увлеченного Акселем. Как говорит бывший менеджер Guns N 'Roses Алан Нивен: «Как бы я ни любил Metallica, я бы пошел послушать Seek and Destroy и надеялся бы на то, что будет Orion – я подумал, что идея гастролировать вместе с Guns N 'Roses была абсолютно абсурдной, была рецептом какой-то катастрофы. Кто за кем следует? Просто безумие забыть о том, что лучше быть тяжелой группой, за которой следуют, чем следовать за тяжелой группой».

Нивен также «находил крайне неприятным, что однажды пришлось сидеть в ванной Даффа с Ларсом и компанией в невменяемом состоянии от количества принятых наркотиков, строящими планы мирового господства. «Как мне от всего этого избавиться?» – размышлял я, не исключая мысли, что я просто высажу Ларса, несущего полную чепуху, разглагольствующего о глобальном музыкальном блицкриге, размахивающего руками из больших окон Range Rover, прямо на станции шерифа Голливуда. Тем временем я пытался тихо и незаметно проскочить в предрассветные часы через бульвар Сансет, пока было меньше трафика, а не в его отель, что я делал неохотно по мере того, как поднимался серый дневной свет». Он добавляет утомленно: «Боже, храни кокаин и безумие, которое он вызывает…».

На самом деле порядок выступления волновал их меньше всего, поскольку с самого начала было оговорено, что Metallica, хотя и была заявлена как один из хедлайнеров и делила выручку с G'n'R 50 на 50, всегда выходила первой, просто по той причине, что на этой стадии своей карьеры Аксель Роуз заставлял публику ждать по три часа на большинстве концертов тура. Как говорил Слэш: «Metallica была не той группой, которая могла бы потворствовать такому дерьму, поэтому они мудро выбрали играть первыми, чтобы потом из-за нас им не канифолили мозги».

Двадцать пятая по счету дата тура пришлась на RFK в Вашингтоне в июле месяце. Аксель был на пике своей мании величия. **К его обычной свите в турне в лице мануального терапевта, массажиста, учителя по вокалу, телохранителя, водителя, личного помощника, пиар-менеджера и стайки прихлебателей, маскирующихся под друзей, теперь добавились психотерапевт Сьюзи Лондон и профессиональный экстрасенс по имени Шерон Мейнард, невысокая азиатка среднего возраста по кличке «Йода», которую ей дали остальные члены группы** (**в честь персонажа из «Звездных войн»**), **чья специализация включала «формирование каналов» в прошлые жизни, общение с пришельцами и использование магии кристаллов**. Само собой разумеется, Metallica выходила на сцену вовремя, а Guns N' Roses – нет. Иногда из-за того, что у Акселя действительно были проблемы с горлом; но часто потому, что он все еще «настраивался» в отеле. Энергия могла быть неподходящей, флюиды спутаны или Йода просто отговаривала его.

На десятый день в туре, в Giants Stadium в Рузерфорде, Нью-Джерси, в гениталии Акселя попала зажигалка, брошенная кем-то из толпы. Он откинул микрофон, сорвал с себя белую ковбойскую шляпу и, прихрамывая, ушел к боковым крыльям сцены, где

пытался отдышаться. Толпа между тем запела: «Аксель! Аксель! Аксель!» Тогда включили свет, и стало понятно, что шоу окончено. Следующие три концерта в Бостоне, Колумбии и Миннеаполисе были отменены. Официальное объяснение: «серьезное повреждение связок у Акселя». Настоящая причина: унижение, ярость, гордыня? Только Аксель знал правду.

Начнем с того, что Metallica закрывала на это глаза. Они знали, что гастроли с G'n'R будут «тем еще путешествием». Кроме того, они были заняты своими собственными, хоть и менее публичными приключениями. Во время затишья после Нью-Джерси Джеймс улетел в Мексику; «перебрал текилы-бум, подрался с кем-то в баре и о мою голову разбили бутылку». Когда тур возобновился, шрамы еще не зажили. 8 августа на олимпийском стадионе в Монреале произошел настоящий, намного более пугающий инцидент, во время Fade to Black Джеймс серьезно поранил левую руку, недооценив пиротехнический взрыв: пламя высотой двенадцать футов оставило ему ожоги третьей степени. Вынужденные остановить сет, пока Джеймса срочно везли в больницу, они начали лихорадочно звонить G'n'R, все еще расслабляющимся у себя в отеле, с просьбой выйти на сцену раньше, чтобы компенсировать вынужденно урезанное выступление Metallica. Они все согласились, как говорит Слэш, а потом были вынуждены ждать Акселя, который в конечном итоге опоздал на три часа к своему выступлению, при этом покинув сцену раньше, исполнив всего девять песен, после чего вспыльчивый солист пожаловался на то, что мониторы на сцене недостаточно громкие и он не слышит свой голос. Другие шептались, что он был просто взбешен из-за того, что Metallica «оставила его разбираться с этим дерьмом». Его прощальной фразой, брошенной в толпу, была: «Спасибо вам; вам вернут ваши деньги, убирайтесь отсюда».

Тогда справедливо разъяренная толпа из 2000 фанатов, которые вынуждены были вытерпеть два незаконченных сета, устроили беспорядки при выходе со стадиона, устраивая драки с полицией, вылившиеся в десятки раненых. Даже Ларс позже сухо усмехался: «Не самый лучший вечер для проблем с мониторами». Джеймс добавлял: «Я так разочаровался в Акселе, потому что он мог запо-лучить симпатию стольких людей, если бы продолжил шоу». Вместо этого «было так много ненужного насилия из-за его отношения. Он мог превратить это в замечательный вечер». На этот раз пришлось отменить и перепланировать семь концертов. К тому времени Алан Нивен уже давно был отстранен – за то, что дерзил «рыжему диктатору», как он называл Акселя. Но даже сменивший его Даг Голдштейн был вынужден признать, что тур

стал «как Indy 500. Люди приходят смотреть не на гонки. Они идут смотреть на катастрофу».

За кулисами происходило еще большее веселье. «Аксель пытался произвести впечатление на Metallica и всех остальных, – вспоминал Слэш, – устраивая вечеринки за кулисами каждую ночь». Ежедневно Аксель подписывал гигантские чеки своим сводным брату и сестре, Стюарту и Эми, и поручал им сообразить что-нибудь «особенное» в качестве развлечения после шоу на тот вечер. «**Мы тратили сотню тысяч долларов за ночь на вечеринки», – вспоминает барабанщик Мэтт Сорум. Одним вечером они устроили «Греческую ночь, когда четверо обмазанных маслом, мускулистых парней внесли жареного поросенка». Другим вечером могла быть вечеринка в стиле шестидесятых, полная гелевых светильников, психоделических световых шоу и слоганов, распыленных повсюду краской из баллончиков:** «Кислота отличная», «убей свиней». Единственной константой было наличие открытого бара, нескольких автоматов для игры в пинбол, бильярдных столов, джакузи и стриптизерш, танцующих на столах. Как говорит Родди Боттум, клавишник Faith No More, который открывал несколько дат, «там было больше стриптизерш, чем людей из технической поддержки тура».

В течение некоторого времени Ларс был в своей стихии. Он все еще употреблял большое количество кокаина практически каждый день, носил точную копию белой кожаной куртки Акселя, которую он себе сделал на заказ, и был типичным участником вечеринок после шоу. «Как будто мы были в Индианаполисе, – вспоминает он, – везде были машины из «Формулы-1» с девушками, одетыми в униформу экипажа. Это был декаданс высочайшего уровня, который я когда-либо видел, диковинность Калигулы. Конечно, были оргии. Был ли я вовлечен? Да. Ну, я был в той же комнате – оставим подробности». Росс Халфин вспоминает, как взял группу на фотосессию в Джексон-виль, где Ларс ходил в белой кожаной куртке, «а группа стояла за ним и показывала знак креста». Джеймса все это особенно раздражало. Тур с G'n'R «был очень экстравагантным, и это было совсем не по мне. Горячие ванны за кулисами. Я уходил за кулисы и выпивал пива, и играл в бильярд – вот что я делал. К тому времени как они уходили со сцены, меня уже не было, и мне не надо было тусоваться вместе с ними». Для Джеймса, не употреблявшего наркотиков, Guns N' Roses «были частью врага. Ларс был там в своей белой кожаной куртке и все такое, с энтузиазмом рисуясь. Ларс такой человек. Ларс будет увлечен определенными людьми всю свою жизнь, и ему нужно быть ближе к ним. Думаю, такова

его сущность. Ему нравится учиться у людей, у которых есть, что взять. У Акселя это было». Как будто подчеркивая этот факт, после окончания тура Ларс не виделся с Акселем практически пятнадцать лет. «Аксель был сразу двумя разными людьми, – сказал Ларс, оглядываясь назад. – Тебе действительно оставалось гадать, какого черта случится дальше. Когда он был в хорошем настроении, он был милейшим парнем, но когда он забывал принять свои таблеточки или решал бросить, он превращался в настоящего фрика. Тем не менее он был таким человеком, который входил в комнату и сразу же притягивал к себе каждого присутствующего. Это редкий дар».

Тем временем, спустя год после релиза, Black Album все еще продавал сотни и тысячи копий каждую неделю по всему миру. Усиленный как минимум пятью идущими подряд хитами-синглами: Enter Sandman быстро проследовал в чарты вслед за The Unforgiven (выпущенный в восьми различных форматах только в Великобритании), Nothing Else Matters (также в восьми форматах в Великобритании), Wherever I May Roam (в шести форматах) и, наконец, в конце 1992 года Sad but True (еще в восьми форматах), к концу тура, летом 1993 года, альбом продался тиражом почти семь миллионов копий в США и еще пять миллионов за границей. Он стал одним из тех альбомов, без которых не обходится ни одна уважающая себя коллекция винила, в конце концов, добравшись до отметки более 15 миллионов копий, проданных в США до настоящего момента, и около 24 миллионов по всему миру, что делает его одним из самых продаваемых популярных альбомов за всю историю, среди всех жанров.

Последний денежный этап мирового турне получил название Nowhere Else to Roam еще один крупный открытый совместный тур, на этот раз по Европе с Ленни Кравицем. А венцом славы был собственный шоу-фестиваль, возглавляемый Metallica в Англии, в июне на стадионе Milton Keynes Bowl вместимостью 55 000 мест. «Очевидно, это очень эгоистично – делать такое мероприятие, – сказал Ларс по телефону перед приездом группы. – Но это правильно. Думаю, когда Iron Maiden делали свой первый стадионный тур Monsters of Rock, им, возможно, это удалось лучше, чем кому бы то ни было; нужно подождать, когда придет время. И сейчас внезапно оказалось, что наше время пришло».

Определенно, так это и выглядело, когда я бродил за кулисами тем вечером. Ларс был как всегда приветлив, прибыл на место фестиваля за несколько часов до того времени, когда он на самом деле был нужен, останавливался, чтобы поприветствовать

друзей, старых и новых. Единственным отличием, которое нельзя было не заметить, была шумная стая команды MTV, которая следовала за ним повсюду, их камеры и микрофоны жадно впитывали любой отголосок внимания, исходивший от него, включая сцены, как они сами снимали… самих себя. Концерт прошел безупречно; теперь Джеймс был сам по себе звездой шоу, образцовым метал-фронтменом, энергичным, бескомпромиссным, высоким, худым, полностью владеющим сценой, находящимся на расстоянии миллионов миль и нескольких жизней от неуверенности, связанной с прыщами, и потратившим годы на то, чтобы уклониться от роли фронтмена. Теперь его связь с аудиторией казалась неразрывной, полной, как будто, когда он смотрел на тысячи людей, он видел зеркальное отражение себя, оглядывающегося назад, с поднятыми кулаками. Можно сказать, зрители, его люди, знали этого человека ближе, чем своих лучших друзей. Со сцены бушевал пьющий, трясущий хайром, пожирающий женщин, носящий оружие, символ хорошего (и плохого) рока, хеви, мать его, метала, как он сам его называл. И все же, что бы он ни изображал и ни заставлял их думать, они не знали и половины всей правды – что даже тогда Джеймс Хэтфилд все еще притворялся, просто делая то, что как он считал, он был обязан делать.

Уже можно было прочитать знаки грядущих перемен, но фанаты Metallica были слишком заняты пополнением своих рядов и поклонением группе. «Иметь деньги, быть частью всего этого просто сводит меня с ума, – сказал Джеймс в первой заглавной статье группы в Rolling Stone. – Мне нравится бывать там, где большинство людей не может меня найти, и заниматься своими делами, или просто бывать с друзьями в дикой местности, жить в палатке или выпивать, или что-то такое. У меня есть время, чтобы подумать о том, к чему все это дерьмо на самом деле, что делает меня счастливым… Хорошо выглядеть, бывать в нужных местах, играть в эту долбаную игру. Я устаю от этого дерьма. Это не имеет ничего общего с реальной жизнью, с тем, чтобы быть живым».

Правда, однако, покажется позже. Намного позже, и только тогда, когда будет уже слишком поздно что-то с этим сделать.

12. Заряженный

Это было телефонное интервью. Если когда-то телефонные интервью были последним средством, к середине 1990-х годов они все больше становились нормой. Рецессия начала девяностых заставила звукозаписывающие компании сократить свои бюджеты; зарубежные поездки были не такими частыми, как раньше. Более того, появление гранжа убило много старых рок-звезд восьмидесятых, а теперь и журналы, такие как Kerrang! также начали страдать, оказавшись зажатыми между резко сократившимся тиражом и тем фактом, что звезды гранжа, такие как Nirvana и Pearl Jam, просто не воспринимали себя как группы типа Kerrang!. Если вы не из NME или Melody Maker, вы были… ну, где-то гораздо ниже по списку.

В те времена мы пользовались телефонными интервью, если речь не шла о главной статье или аналогичном многостраничном бахвальстве. Это была большая статья, но еще не обложка, которая появится позже, когда группа приедет, чтобы выступить хедлайнерами Донингтона. Тем временем занудный парень из звукозаписывающей компании монотонно объяснял мне, что, поскольку Ларс и парни все еще в Америке, это будет либо телефон, либо вообще никакого интервью. Невелика потеря, решил я. Как будто я не знал, как он выглядит.

– Привет, Мик, – подчеркнуто медлительно протянул он в трубку тем вечером, – рад тебя снова слышать, чувак, в чем дело?

Я объяснился, как будто он этого не знал, и мы приступили к делу. В тот вечер я был дома в своем однокомнатном лофте в Лондоне. А он только что встал с постели в своем особняке в шикарной части округа Марин, на севере Сан-Франциско, где сейчас был полдень.

– Эй, мне жаль, что мы не могли сделать это лично, – сказал он. – Все дело в нашем графике…

– Без проблем, – сказал я. И так оно и было.

Мы поболтали двадцать минут, я сделал свой материал, и мы попрощались.

– Эй, был рад пообщаться, – сказал он. – Возьмем по пиву или еще чего-нибудь в следующий раз, когда мы приедем.

– Конечно. Если я, конечно, не увижу вас раньше. До встречи на Донингтоне!

– Клево, чувак. Пока.

Я повесил трубку. Приятный парень, подумал я. Несмотря… ни на что.

На следующий день я болтал по телефону с кем-то, кто

плотно работал с группой. Я сказал ему о своем разговоре с Ларсом предыдущим вечером.

– Почему ты брал интервью по телефону? – спросил он. – Почему нельзя было дождаться и встретиться, когда он будет здесь?

– Потому что нам нужна история к моменту объявления Донингтона на следующей неделе, – пояснил я.

– Ага, – сказал он, – но он будет здесь завтра.

– Что ты хочешь сказать?

– Он будет здесь, в Лондоне, завтра.

– Ты уверен?

– Ага, он приезжает, чтобы купить немного антиквариата. Не хочет поднимать шумихи, не хочет, чтобы его беспокоили обычные… ну ты понимаешь…

Он помедлил, пока до него дошел смысл сказанного.

– Хотя не думаю, что он останется надолго, – сказал он, пытаясь увернуться. – Возможно, всего на пару дней или около того…

– И, конечно, он будет занят.

– Верно.

– Покупая антиквариат…

– Ммм… все равно не говори, что я тебе сказал.

Если бы история Metallica закончилась этими последними грандиозными концертами на стадионах летом 1993 года, никто бы не стал жаловаться. За прошедшее десятилетие они выросли от изгоев Лос-Анджелеса – недомерков с Сансет Стрип, вынужденных искать счастье в другом месте, – до самой большой, возможно, даже лучшей хеви-метал-группы в мире.

От резвого, но стереотипного риффа Kill ‘Em All к панорамному, просчитанному стилю альбома Metallica, настолько ошеломляюще популярному, что он получил два названия. Так что теперь, куда бы они ни направлялись, это уже не имело значения. И уж точно не для Джеймса Хэтфилда. Пока группа продолжала делать музыку, Джеймса мало волновало, сколько вечеров подряд они выступали в Madison Square Garden или разместит ли Rolling Stone их снова на обложке. Они были Metallica, а ты – нет, и этим все сказано, придурок. Даже Джейсону Ньюстеду было не на что жаловаться. Или было, но на другие моменты. «Я никогда не мог подумать, что можно выпустить альбом, который станет номером один, играя такую музыку», – сказал он, будучи искренне пораженным. Но Джейсон в те времена многое считал невозможным, до тех пор пока не присоединился к Metallica.

Единственным человеком, который все еще хотел большего, тем мальчиком, которому все было мало, был Ларс Ульрих. Действительно, если первое десятилетие карьеры Metallica, полное инцидентов, было доказательством его напористости, его амбиций и его способности – и этот факт нельзя недооценивать, подстраиваться под возрастающую силу личности Джеймса Хэтфилда, пусть и на незначительный срок, пока с ними был эксцентричный Клифф Бертон, – то следующее десятилетие скажет намного больше о неизмеримом желании Ульриха поднять их корпорацию еще выше. Выше, чем кто бы то ни было, включая, возможно, даже Клиффа Бернштейна и Питера Менша. И определенно дальше, чем даже фанаты Metallica могли вообразить; настолько, что сама концепция (все старые взгляды, которые они отстаивали) станет такой растянутой, что многие старые фанаты больше не станут следовать за ними, разочарованные тем, что они посчитали окончательной продажей группы. И дело было не в создании ультракоммерческого альбома, такого как Black, а, скорее, в концепции альбомов, которые, по-своему рискуя, шли против течения индустрии, причем они делали это даже более преднамеренно, чем все то, что выпускали в свои самые ранние, самые жестокие дни. То, что Джеймс позже саркастически назвал: «Великое переосмысление Metallica».

Так оно и было. Переосмысление коснулось не только звучания Metallica, но и внешнего вида группы и, что было наиболее символично, их внезапно сильно укороченных волос. «Не то чтобы мы все вместе собрались для групповой стрижки», – сказал Ларс, когда я дразнил его по этому поводу в 2009 году. Но во многих отношениях это именно так и было, или определенно казалось, что они так и сделали, когда летом 1996 года были опубликованы первые рекламные фото «обновленных» Metallica, как раз к выходу их нового альбома Load, долгожданного, совершенно неожиданного продолжения Black. Так же совершенно неожиданно появились пирсинги, татуировки и, что было самым шокирующим для фанатов хардкор-метала, макияж. Одно дело видеть Кирка Хэмметта (который всегда был относительно самым женоподобным в группе), позирующим с тушью на глазах, демонстрирующим свои новые тату на теле и пирсинг на лице, включая губную серьгу (маленький серебряный шип), болтающуюся под нижней губой, и доводящим свою манерность до абсурда в попытке изменить общее восприятие того, кем на самом деле была Metallica. Видеть Ларса, который ему вторил, но вовремя остановился перед экстравагантными

татуировками (Ларс был игроком, но не безрассудным человеком), было тоже по-своему объяснимо, зная, как далеко Ларс может зайти ради того, чтобы поддерживать интерес публики к Metallica. Но видеть Джеймса Хэтфилда с его новой прической «помпадур» и черной подводкой сидящим в белом жилете и курящим сигару означало, что мир перевернулся с ног на голову. (Единственным кто, как обычно, шел не в ногу со всеми, был Джейсон, который остриг свои волосы несколькими месяцами ранее, и снова их отращивал в тот период, когда снимали первые рекламные фото Load.) Они открыли конверт, а затем разорвали его на кусочки и подбросили в воздух как конфетти. Внезапно в 1996 году Metallica (в лице Ларса и его ближайшего союзника в группе – Кирка), казалось, находилась в опасной близости от того, чтобы сделать последний шаг. Это было похоже на то, как если бы Лемми неожиданно вышел на сцену в длинном вечернем наряде и тиаре. Хотя на самом деле это было даже большим шоком. Лемми в таком случае определенно делал бы это в шутку. В отличие от Metallica. Как выразился один знакомый редактор журнала, когда впервые просматривал промоснимки Load, резюмируя реакцию поколения: «Что это за фигня?»

Ответ простой – выживание. Точно так же, как Ларс был достаточно проницателен в 1990 году, чтобы понять, что Metallica рискует остаться позади, если не выпустит альбом, столь же коммерчески привлекательный, как у их менее авторитетных, но более успешные современников – таких как The Cult и Motley Crue, так и в середине 1990-х он увидел, что мир снова изменился и что если Metallica не изменится вместе с ним, она может погибнуть – точно так же, как теперь почти все их современники из 1980-х годов. Появление гранжа, который практически уничтожил все то, что было до него, тому поспособствовало.

В 1992 году NME объявили новых мальчиков Nirvana как «Guns N' Roses, которых можно любить». Это была потрясающе красноречивая фраза, которую Ларс, несмотря на то что он изначально протестовал против нее, быстро взял в оборот, по мере того как сначала Nirvana, а затем Pearl Jam, Soundgarden, Alice In Chains и бесчисленное множество других, менее ярких огней, которые потянулись за их пламенем, изменили лицо рока настолько кардинально, что он стал практически неузнаваем для всех, кроме новых последователей. В то время как такие альбомы, как Nevermind группы Nirvana и Ten группы Pearl Jam, при поверхностном рассмотрении легко укладывались в концепцию Appetite for Destruction и Black, на более глубоком уровне

становилось ясно, что происходило нечто совершенно другое, радикальное и новое. Это был рок, но теперь без заглавной буквы «Р». И будто подчеркивая его принципиальную разницу с тем, что было незадолго до него, большинство гранж-групп носило короткие волосы и козлиные бородки, отказавшись от наряженного гламура Guns N' Roses, Def Leppard и других в пользу потертых старых джинсов и плохо сидящих клетчатых рубашек – такого образа из секонд-хенда, гармонирующего с пониженным гитарным строем. И что самое странное, все они пришли не из Нью-Йорка или Лос-Анджелеса, или даже Лондона или Сан-Франциско, а из дождливого северо-западного форпоста под названием Сиэтл, который раньше только и был известен благодаря своими микропивоварням и кофейным барам, а также процветающему заводу «Боинг» (который вскоре потерял свой статус первого работодателя под натиском стремительно развивающейся индустрии Microsoft). Это была такая степень врожденной исключительности, которой было буквально невозможно подражать, если только ты тоже не был из Сиэтла, что, конечно, не оставляло шанса ни одному из голиафов рока восьмидесятых. Парадоксально, но хард-рок и хеви-метал в целом, и Metallica в частности, всегда имели там огромное влияние, таким же образом он всегда был их ключевым музыкальным компонентом как в омытой дождями и промышленно-безрадостной центральной Англии. В действительности Курт Кобейн однажды описал музыку Nirvana как «пересечение Black Sabbath и The Beatles» – что было тем музыкальным союзом, к которому по иронии судьбы Metallica теперь, вероятно, стремилась.

Хотя на этом любая схожесть заканчивалась, поскольку с точки зрения гранжа Metallica принадлежала к лагерю старшего брата. С гранжем было невозможно конкурировать, и его рождение означало смерть метала в том виде, каким его знали до этого момента, когда в одну ночь группы, продающие миллионы – такие как Motley Crue и Poison, Bon Jovi и Def Leppard, Iron Maiden и Judas Priest, и даже Guns N 'Roses и Metallica – оказались не у дел. Во многих отношениях Metallica повезло, что ее тур закончился тогда в 1993 году, когда волна гранжа находилась на пике. После почти трехлетних гастролей длительный перерыв был просто необходим. И в тот момент он даже дал им время, чтобы отойти от сцены в период такой быстрой перестройки, что она напоминала отвесный обрыв, осыпающийся под их ногами.

Как сказал Ларс накануне выпуска Load, альбома, который, как он надеялся, спасет Metallica от той печальной участи, которая постигла карьеру всех исполнителей, от Iron Maiden до

Ozzy Osbourne и Motley Crue: «Когда мы выпускали Black Album, никто не знал, кто такой Курт Кобейн. И это ошеломляет». Однако к тому времени с гранжем уже было покончено, и Ларс мог себе позволить быть великодушным. Когда я разговаривал с ним в 1993 году, на пике влияния гранжа, он звучал серьезно обеспокоенным и даже озлобленным. «Я думаю, вся эта история больше связана с поведением, а не с музыкой», – сказал он мне раздражительно. Когда я на него надавил, он признался: «Soundgarden сделали отличную запись, и я думаю, Alice In Chains тоже выпустили замечательную пластинку. Но все эти разговоры, Сиэтл здесь, Сиэтл там… Для меня это все неубедительно, понимаешь? Я бы не пошел и не стал размахивать из-за этого флагами».

Что насчет Nirvana? Я не унимался. Как он их расценивал? Его голос похолодел. «Эмм… что я думаю о Nirvana?» – он остановился, пытаясь придумать, что сказать, чтобы не показывать свои настоящие чувства. «Я не против Nirvana. Они на самом деле не очень-то мне подходят, но я не возражаю против них, знаете ли, у них очень хорошие, смиренные гимны поп-метала». Я рассмеялся, а он, вдохновленный, продолжал: «Хотя что-то в их подходе меня немного раздражает. Потому что они такие… не знаю, они, похоже, просто кажутся мне надуманными». Его это как-то оскорбляло? «Нет, просто весь их стиль: «Ох, мы не хотим быть большой группой. Мы не хотим продать миллион пластинок!» Если не хотите продавать свои записи, так не выпускайте их, понимаешь, что я имею в виду? Им следует быть просто благодарными за то, что есть миллион ублюдков, которые хотят слушать их музыку». Никогда раньше он не звучал таким старомодным и таким отсталым. Он напомнил мне Ди Снайдера, когда тот впервые увидел Metallica на сцене много лет назад, и, повернувшись к Джонни Z, спросил: «Джонни, что это такое?»

В конце концов, разум Ларса смог привыкнуть к новым течениям, и он окончательно смирился. А остальные пытались не отставать. Солист Judas Priest, Роб Хэлфорд, чья нетрадиционная ориентация не была секретом в бизнесе, но скрывалась от фанатов на протяжении последних двадцати лет, выбрал именно этот момент, чтобы, во-первых, покинуть Priest ради сольной карьеры, а также публично заявить о своей гомосексуальности в прямом эфире MTV, где он появился в своем новом облике из девяностых: с макияжем, черным лаком для ногтей и в каскаде черных перьев боа. Ничего из этого не подогрело к нему интереса поколения гранжа, которое просто похихикало. Солист Iron Maiden, Брюс Дикинсон, также прочитал знаки времени и

покинул группу ради сольной карьеры, записав два осознанно «других» альбома, ни один из которых не стал хитом, и скоро он был вынужден играть в клубах, оказавшись не у дел в новую эпоху пост-гранжа. Другие, как, например, Motley Crue и Poison, просто загубили себя, теряя важных членов группы и бесчисленное количество фанатов. А еще были такие, опять же Maiden и Priest, которые продолжили делать то, что делали всегда: Кнуд Великий стоически приказывал развернуть прилив, даже когда их карьеры уже смыло водой, принеся на берег новых певцов-подражателей, которые просто откладывали неизбежное. (Позже все вернется к предыдущим, заметно более успешным формам, чтобы выковать новых звезд в наступающей эпохе классического рока, но до этого еще было несколько лет, и никто не мог предвидеть такого поворота во времена баталий середины девяностых, из которых гранж всегда выходил победителем.)

Единственными выжившими были те немногие звезды восьмидесятых, которые всегда демонстрировали равное количество мозгов и мускулов. Хотя даже им пришлось тщательно продумывать свои стратегии, чтобы успешно справиться с ситуацией. Такие ловкачи, как «Бон Джови» и Def Leppard, заметно изменили свой публичный имидж, укоротив волосы, выбросив метафорические подплечники и даже прорастив малоубедительные волосы на лице и временно оставив большие рок-гимны в пользу менее эффектных, но легче ложащихся на слух мощных баллад, в надежде, что никто не заметит, насколько далеко они готовы пойти, чтобы поддержать свою карьеру на плаву. **И снова события развивались так стремительно, что даже они были отброшены назад, к чертежной доске, поскольку корабль гранжа внезапно пробило ниже ватерлинии, когда в апреле 1994 года Курт Кобейн убрал шприц от своей руки и вставил себе в рот пистолет**. За следующие несколько месяцев в Великобритании акцент сместился к тому, что называлось брит-поп – инди-группам с неожиданно громкими гитарами и аккуратно состряпанными плохими манерами, которые заставили звезд гранжа выглядеть слишком серьезными, напыщенными в музыкальном плане и, что самое преступное, плохо одетыми. Теперь такие группы, как Blur, Oasis, Pulp и привычная толпа обтекающих их последователей, были новыми мессиями музыкальных журналов, чья артистичная манера восходила к временам до хард-рока и хеви-метала, к предшественникам The Beatles, The Kinks, The Who и Small Faces. Летом 1995 года Ларс влюбился до безумия в Oasis, которые занимали в брит-попе такое же место, как Metallica в жанре трэша. Он даже начал следовать за ними на гастролях, снова став

бесстыдным суперфанатом, зависая с двадцатитрехлетним Лиамом Галахером и разделяя грамм или два с его старшим, но не намного более благоразумным братом Ноэлем.

Как он позже сказал Mojo: «Я из тех, кто пойдет и выяснит, что происходит в стране Oasis или стране Guns N' Roses, или стране Alice In Chains. Мне интересно, как работают другие группы. Это весело, когда сидишь с Лиамом Галахером и несешь полную чепуху о музыке». Слышал ли когда-нибудь Лиам про Metallica? Знал ли он, кем был тот болтун с забавным именем и странным акцентом? Или почему он постоянно приходил на концерты их американского тура в том году? Для Ларса это не имело значения. Как и в случае с Diamond Head много лет назад, он делал это фактически ради забавы, чтобы посмотреть и послушать, и, возможно, поучиться. Как и с Diamond Head, он, возможно, даже не упоминал, что играет на барабанах, ну может, иногда, знаешь, между делом. Если менялась музыка вокруг них, то менялся и бизнес. В 1994 году Metallica подала иск в суд Сан-Франциско против Elektra, пытаясь освободиться от сделки с ними. Их оригинальный контракт был заключен на 14 % – роялти и семь альбомов. Они никогда не вели переговоры о пересмотре условий (даже когда их первый хит Топ-10 превратил Justice в золотую жилу), что было обычным делом для большинства групп в их положении, вместо этого рассчитывая на заключение новой партнерской сделки, когда закончится действие текущей. Однако в 1993 году они были встревожены, обнаружив, что ни одно из выпущенных ими различных видео-, DVD-дисков и подарочных сборников не считается одним из семи номинальных альбомов, предусмотренных их первоначальным контрактом с Elektra – даже мини-альбом Garage Days Re-Revisited. Особенно несправедливым им показалось то, что черновые варианты их контракта все еще базировались на условиях 1970-х годов, когда артисты выпускали по два альбома в год на регулярной основе, а видео, DVD и люкс-издания сборников просто не существовали.

В результате, когда они подошли к пересмотру своей сделки на волне огромного успеха Black Album, они сделали это с нуля, заключив новое соглашение о совместном предприятии/партнерстве с президентом Elektra Бобом Красновым в апреле 1994 года. Однако новые контракты были расторгнуты на стадии согласования после поглощения Elektra группой Time Warner Music Group летом того же года. Руководитель TWG Боб Моргадо назначил Дуга Морриса, президента Atlantic, новым президентом и главой Warner Music US (в которую входили Elektra, Atlantic и Warner). Впоследствии Краснов подал в отставку в Elektra, как и директор Warner – Мо Остин. Ларс адекватно оценивал ситуацию,

когда описывал их как «двух самых музыкально-ориентированных боссов компании… Мы замечательно работали в течение десяти лет, а теперь совсем другая ситуация, другой набор правил, чем несколько лет назад».

В своем иске Metallica требовала, чтобы их освободили от действующего оригинального контракта с Elektra, чтобы они могли подписать соглашение с другим лейблом, «**свободное от любого влияния и обязательств по отношению к Elektra**». В ответ заявление Time Warner утверждало, что иск был «безосновательным. Контракт действует и является обязующим документом, и Elektra будет активно защищать свои права в полном законном объеме». В результате группе была объявлена война. Ларс настаивал, что дело было не только в деньгах: «Мы были больше заинтересованы в долгосрочной перспективе». Они намеренно не пересматривали сделку на волне успеха группы, основываясь на том, что «Боб [Краснов] сделает это позже». Если говорить конкретнее, они хотели больше контроля над дискографией и бóльшую долю прибыли. «В долгосрочном периоде выгода будет больше, только если мы напишем хорошие пластинки, которые люди будут покупать, – сказал Ларс Washington Post. – Прелесть этого партнерства в том, что оно зависит от нас».

Моргадо, однако, «предпочитал более традиционную систему расчетов, когда лейбл брал на себя риски, оплачивая существенные авансы», – пояснял юрист Metallica, Джоди Грэхем, «которые затем возмещаются артистами в виде роялти. Тогда они получают вознаграждение за то, что рисковали этими деньгами». Тем не менее Metallica никогда не была в ситуации неокупаемости, поэтому у Elektra не было основания строить сделку, базируясь на «риске». Успех группы эффективно устранял любой элемент риска на годы вперед. Как проницательно отмечал Ларс: «Мы – мечта любой записывающей компании, потому что не нуждаемся в продвижении на радио или маркетинге. Мы не кутим и не требуем видеоклипов за миллион долларов. Мы гастролируем, пока не упадем от усталости, и весь ажиотаж создается сарафанным радио. Нас настолько дешево содержать как группу, насколько это вообще возможно». Скорее, он в чем-то преувеличил – поскольку дорогостоящие видео и продвижение становились нормой жизни даже для Metallica, но принцип был верен. Более того, в соответствии с юридическими доводами Metallica в последние годы группа принесла Elektra более двадцати процентов всех ее доходов, сгенерировав более $200 миллионов прибыли только на территории США. Ложкой дегтя было то, и Elektra цеплялась за эту тростинку, что официально

группа записала только четыре из семи альбомов, на которые изначально подписалась. Контраргумент был такой: помимо альбомов Metallica также выпустила мини-альбом Garage Days EP, который входил в Топ-30 мини-альбомов в США – и специальное де-люкс издание сборников 1993 года под названием Live Shit: Binge & Purge, состоящее из трех CD концертных выступлений и двух концертных видео, которые продавались в США по розничной цене $100 (и где их было продано более 300 000 копий), а в Великобритании – за £75. Также был релиз двух платиновых длинных видео – Cliff 'Em All и A Year and a Half in the Life of Metallica (в котором рассказывалось о записи Black Album), «хотя на это не распространялись контрактные обязательства». К декабрю Ларс был в Нью-Йорке, где брали показания по надвигающемуся судебному делу, сидя в одной комнате с Робертом Моргадо, «который нервно улыбался мне. Было довольно забавно находиться в комнате с двенадцатью адвокатами. И я сидел там после трехчасового сна, все еще пьяный после прошлой ночи, с синяками под глазами, не мывшийся в душе уже неделю». В конце концов, когда Ларс в сопровождении Бернштейна и Менша пришли на встречу с Дагом Моррисом и его консультантами, было достигнуто новое соглашение. «Мы сказали: «Люди, которые могут это исправить, находятся в этой комнате. Нам не нужно иметь дело с юристами и всей пищевой цепью. Давайте все обсудим». Через два часа они «пришли к соглашению, с которым бы все чувствовали себя комфортно». Ларс протянул руку, и Моррис пожал ее, «и это была сделка». Metallica вышла не с очевидной победой. Она все еще должна была записать три альбома, но на более выгодных финансовых условиях и обязательствах в отношении того, каким образом они захотят передавать материал для этих альбомов. Это будет иметь ощутимый эффект в последующие пять лет. Другие члены Metallica тем временем проходили свое переобучение – в случае с Кирком в буквальном смысле, поскольку он записался на семестр в городской колледж Сан-Франциско, где он изучал кинематограф, брал уроки джаза и азиатских учений (последнее отражало наследие его матери филиппинского происхождения), и закончил его на высшую оценку. Будучи теперь разведенным с Ребеккой, которая получила спортивную машину и значительную денежную выплату, и снова поселившись в сердце города – перестраивая свой дом в стиле готического убежища, полного длинных коридоров, освещенных свечами, стен, покрытых редкими голливудскими постерами к оригинальным фильмам «Франкенштейн» и «Дракула», с потолками, украшенными ручной росписью ночных лунных пейзажей, полных ударов молний и

грозовых облаков, – Кирк внезапно стал частью более юной богемной толпы. Это оказало громадное влияние на его перевоплощение в типаж артиста, носящего макияж, пирсинг и татуировки, с которыми публика познакомилась на альбоме Load. В музыкальном плане он также двигался вперед, хотя в отличие от Ларса не в эмоционально зыбучий песок гранжа или гордого позерства самопровозглашенного брит-попа, а в сторону музыкальных новаторов левого поля, таких как Nine Inch Nails, Aphex Twin и The Prodigy, – групп, которые позиционировали себя в качестве музыкальных посланников ближайшего будущего, жертвуя свои гитары в пользу большего интеллекта компьютеров. Он был также невероятно потрясен такими эксцентричными торговцами имиджем, как Мэрлин Мэнсон и Перри Фаррел, с их изображением неоготического, квазирелигиозного образа, который был чем-то обязан пирсингу и макияжу, а также искаженным идеалам самопожертвования.

«Ты можешь быть тем, кем тебя считает публика, пока это не наскучит», – сказал мне Кирк в 1996 году. Со времен феноменального успеха Black он начал «чувствовать себя объектом». Возвращение в колледж помогло ему воссоединиться с реальностью, пусть и с ее избранной версией: «Когда я встречал людей, они говорили: «Вау, я всегда думал, что ты – один из тех больших наглых людей. А ты действительно довольно приятный – этакий добрый малый». Многие люди зацикливались на том, какими они хотели видеть [Metallica] – с точки зрения внешнего вида, того, как мы должны звучать». Но ничто из этого по-настоящему не интересовало ни Кирка, ни Ларса (как он, к своему удовольствию обнаружил, хотя и не был особенно удивлен). **Их обоюдным желанием стало увеличение широты вдохновения Metallica и, следовательно, ее влияния как в музыкальном, так и в других отношениях, что наряду с их взаимной любовью к экспериментам с наркотиками, в которых теперь к кокаину добавился экстази, а в случае Кирка – марихуана в качестве рекреационных наркотиков, сблизило барабанщика и гитариста в середине девяностых**. Оба были разведены, отвергнув стандартный жизненный сценарий, и больше чем когда-либо намеревались «посмотреть, что там дальше», как объясняет это Ларс, а их новообразованная связь также имела побочный эффект, который заключался в том, чтобы изолировать Джеймса от главенствующей роли в группе, держа его на расстоянии и постоянно настороже. Они позволяли фотографировать их целующимися, зная, что Джеймс, придерживавшийся традиционных устоев, будет взбешен такими снимками, и продолжали бросать вызовы его лидерской позиции

снова и снова все последующие годы. «Я знаю, что он гомофоб. В этом нет никакого сомнения», – сказал позже Ларс в интервью Playboy. Как и следовало ожидать, Джеймс, раскусив мотивы их действий, сделал исключение для фото целующихся Ларса и Кирка, которые быстро распространились в 1996 году. «Абсолютно, – сказал он в 2009 году. – Я – движущая сила этих гомосексуальных приключений. Но думаю, наркотики также с этим связаны, – засмеялся Джеймс. – Я надеюсь!» Позже Кирк с усмешкой охарактеризует этот период как «игру в рефери между Ларсом и Джеймсом», но на самом деле в тот момент он был ближе всего к Ларсу – или дальше от Джеймса, чем когда бы то ни было.

Эти авантюры предназначались для того, чтобы привлечь внимание Хэтфилда, и на фанатов рока это почти не повлияло, поскольку они остались в основном неизменными в своих собственных взглядах. Они либо уже были в гармонии со своей собственной сексуальностью и сексуальностью других, либо они были из тех молодых болванов, которые писали сообщения: «Ларс – гей» в частных чатах Metallica, остатки которых до сих пор появляются в интернете всякий раз, когда кому-то хочется поиздеваться над группой. Однако Ларс просто играл роль. Будучи преисполненным решимости сохранить Metallica на плаву, он вдохновился вновь обретенной свободой, которую давал преднамеренный отказ от старого имиджа группы. Несмотря на то что за закрытыми дверьми он все еще предпочитал традиционную, консервативную жизнь бизнесмена-миллионера. Его новый дом на вершине холма в округе Марин был с изобилием оборудован крытой площадкой для ракетбола, домашним кинотеатром, комнатой для отдыха с бильярдным столом, музыкальным автоматом для компакт-дисков и видом из внутреннего дворика на Сан-Франциско, похожим на развернутую перед тобой карту; и все это «охранялось» соответствующей парой пушек у электронных ворот. Вдали от дома Ларс любил нырять с маской. Он также собирался снова жениться. После Деборы у него был серьезный роман с Линдой Уолкер, в прошлом путеводной звездой в Q Prime, которая оставила мужа и свою работу, чтобы жить с ним. Но побочный эффект успеха Black взял свое, и Линда в конце концов съехала. Теперь же у Ларса завязался новый роман со Скайлар Сатенштейн, врачом «скорой помощи» и бывшей девушкой актера Мэтта Деймона, которая стала его вдохновением для создания персонажа Скайлар в прорывном фильме «Умница Уилл Хантинг». Ларс и Скайлар в конце концов поженились в 1997 году, родив впоследствии двоих детей: Майлса – в 1998 году и – Лейн в 2001 году.

Теперь у Ларса были деньги и средства для создания серьезной коллекции произведений искусства: страсть, которую, как и музыку, он унаследовал от отца. Как он сказал мне в 2009 году: «На протяжении многих лет это было единственной сферой, где я чувствовал, что могу творчески проявить себя за пределами Metallica. И это было место, где я был один. Когда вы проводите столько времени в группе, как Metallica, иногда вам нужно просто делать что-то самостоятельно. И вам нужно чувствовать, что у вас есть личность, которая является вами и тем, кто вы есть, а не частью чего-то другого». Он неловко засмеялся. **Разговоры о том, чтобы быть самыми большими метал-звездами в мире, были детской забавой. Но вот говорить о его коллекции произведений искусства… «Многие годы это было неким творческим убежищем, местом, где мне действительно было нужно одиночество. И я туда шел».** Ему нравилось коллекционировать «школы» искусства: абстрактный экспрессионизм, движение «КоБрА» (*прим.* европейское авангардистское движение, пик активности – 1949–1952 гг.), непрофессиональное искусство. Он также высоко ценил индивидуальные работы современных художников, таких как Жан-Мишель Баския, черный американец, бывший художник граффити, который писал классику неоэкспрессионизма в 1980-х годах, пока не умер от передозировки героина в возрасте всего двадцати семи лет; Жан Дюбюффе, французский художник-скульптор, который изобрел концепцию «низкого искусства, умерший в 1985 году; Виллем де Кунинг, датско-американский абстрактный экспрессионист, который был одним из оригинальных экшн-художников. Ларс также владел «лучшей коллекцией Асгера Йорна [датского художника, скульптора] на планете».

Тем временем Джеймс Хэтфилд занимался не столько интеллектуальными занятиями, сколько более сложными эмоциональными проблемами. Как и у Ларса и Кирка, его длительные отношения с Кристен, субъектом песни Nothing Else Matters, не смогли пережить разрушительного действия трехлетнего тура Black. Его метод заключался не в поиске новых удовольствий или более эзотерических форм самовыражения, но в погружении в более старые проверенные методы. Когда он не пил пиво под матчи Окленд Рэйдерс, он работал в гараже, ремонтируя машины и мотоциклы. После Chevy Nova 1974 года выпуска он приступил к своему полноприводному внедорожнику Blaze, который он прозвал The Beast (*прим.* зверь). Он также собирал внушительную коллекцию винтажных гитар, уделяя особое внимание тем, что были выпущены в 1963-м, в год его

рождения. Когда он выходил в люди, то предпочитал оставаться незамеченным, выбирая сельские или ковбойские бары или рестораны, где он знал, ему не будут докучать. Он редко ходил на рок-концерты, а когда ходил, то чувствовал себя настолько не в своей тарелке, что ему приходилось серьезно напиваться, чтобы хоть как-то этому противостоять.

Если и это не помогало, Хэтфилд любил выезжать на охоту. Как и Ларс, он купил большой участок в округе Марин. Но в отличие от него, он превратил свой дом в то, что барабанщик, отчасти шутя, называл «самым большим охотничьим домиком во вселенной: с мертвыми оленями, торчащими из каждой стены, и висящими повсюду ружьями». Зависая в гостях у друга за пределами Сан-Франциско, куда было «трудно добраться без внедорожника», Джеймс мог просто «сидеть там, на крыльце, пить и играть на гитаре». Являясь членом Национальной стрелковой ассоциации, он продолжал собирать коллекцию оружия, был хорошим стрелком и считал себя защитником окружающей среды, примкнув к Ducks Unlimited, организации, занимающейся сохранением водно-болотных угодий США. Его мечта, как он сказал Rolling Stone, заключалась в том, чтобы владеть собственным ранчо «где-нибудь вдали от людей». **Он любил природу и бывать в диких местах. «Их не так много осталось. И поэтому я ненавижу людей. Животные, они не лгут друг другу. Они невинны. А люди этим пользуются**».

Однако самым значительным событием в его жизни в этот период была встреча с его отцом Вирджилом, с которым он не разговаривал более десяти лет; непредвиденное событие, которое имело долгосрочные последствия как для него, так и для его отца. Хэтфилд знал, что его молчаливый и отталкивающий образ брал свое начало из напряженных отношений, которые у него были с отцом. «Во многом это было связано с тем, что я доказывал мужественность самому себе. Мой отец не учил меня многому из того, что мне было интересно, например, работе с автомобилями, охоте, выживанию. Такие вещи. Я знал, что должен пойти и освоить это и доказать себе, что со мной все в порядке, что я могу это. Мой отец был таким».

Это был всего лишь шаг к примирению, но еще не полное принятие. «По-прежнему остается много вопросов без ответа, – сказал он тогда. – Можно было бы ненавидеть вот так бесконечно». Но теперь, по крайней мере, они снова могли проводить время вместе, «охотясь, и тому подобное». Отец и сын разделяли любовь к музыке кантри. Когда радиостанция колледжа пригласила Джеймса появиться вместе со звездой кантри Уэйлоном Дженингсоном, «чтобы увидеть вместе двух

изгнанников, принадлежащих к разным музыкальным стилям», они предложили Джеймсу взять мини-интервью с Уэйлона. «Думаю, отец помог мне с парой вопросов, – вспоминал он позднее. – Забавно, потому что отец хотел, чтобы я подписал для него компакт-диск, а Уэйлон принес какой-то материал Metallica, чтобы я поставил автограф для его сына. Это было круто во всех отношениях».

После стольких лет разлуки Джеймс признался: «Я видел в нем себя». Не то чтобы они все еще обсуждали прошлое, «потому что нет никаких сомнений в том, что мы спорили бы о многих вещах». Он не хотел «мутить воду». Он решил, что прошлое «просто все портит – всегда». Эти вопросы между отцом и сыном останутся нерешенными, и к ним Хэтфилд еще будет вынужден вернуться после смерти отца. Во время их краткого примирения Вирджил Хэтфилд уже был серьезно болен; он скончался 29 февраля 1996 года, после двухлетней борьбы с раком. Джеймс был с ним до самого конца и имел возможность попрощаться. Как и его мать, отец придерживался ужасающей строгости принципов христианской науки. И хотя Джеймс все еще противился этой концепции, он смотрел на то, как его отец справляется с болезнью – отвергая привычные формы медицины в пользу подъемов на рассвете и ежедневной службы, – с гораздо большей степенью восхищения. «Он придерживался этого до самого конца. И я думаю, ему придавало сил осознание того, что он делает все по-своему». Они часами обсуждали не только семейную религию, но и веру в целом, «и я дал ему понять, что у меня нет негативных чувств… Я справился со своим гневом, вызванным тем, что он ушел, что его не было рядом».

Через четыре дня после смерти Вирджила Джеймс Хэтфилд вылетел в Нью-Йорк, чтобы завершить запись Load. «Я будто вернулся к моменту, когда умер Клифф, – сказал он Rolling Stone. – Мы приступили к работе и позволили нашим чувствам перейти в музыку». Но не в агрессивный звук апокалиптических песен типа Dyer’s Eve с Justice или The God That Failed с Black, а в более смиренную меланхолию драматичных треков, как, например, брутально откровенный Until it Sleeps, с его преследующим рефреном «Не отпускай меня, пока оно не уснет…». Мучительно печальная песня с оттенками кантри Mama Said, с откровенными размышлениями, вызывающими содрогание: «Завязки фартука вокруг шеи/Отметина, которая все еще осталась…». The Outlaw Torn, где объекты размыты между матерью, отцом и сыном, но совершенно конкретны в оставленном позади опустошении: «И если мое лицо станет искренним/Берегись…».

Если Black Album был первым альбомом Metallica, в котором содержалось по-настоящему личное, взрослое понимание травмированного эмоционального ландшафта основного автора текстов, то песни Load оказались еще глубже и рельефнее. Позже Хэтфилд настаивал на том, что слова должны были «оставаться неясными», чтобы позволить другим собственные интерпретации, но из треков Poor Twisted Me (Я утонул без моря), Thorn Within (Итак, укажи пальцем… прямо на меня), Bleeding Me (Я зверь, кормящий зверя) и других становится совершенно понятно, что Джеймс обращался к истинным чувствам только одного «другого» – самого себя. Были песни, которые также отправлялись во внешний мир со старым известным пафосом: Cure (наркомания как метафора моральной «болезни»); Ronnie (основанная на реальных расстрелах в Вашингтоне в 1995 году школьником Роном Брауном), но, по сути, это была поездка в один конец, в темные закоулки психики Хэтфилда. По существу, трек King Nothing, который был якобы об эго королевского размера, над которым он издевался в туре Guns N ‘Roses, на самом деле стал песней о так называемой антизвезде, которую Джеймс увидел в зеркале своей собственной гримерки. Точно так же Hero of the Day на самом деле не о «них», а о «нас», так же как и Wasting My Hate – «Я думаю, что я оставлю это при себе». Это был Хэтфилд, который был не расплывчатым, а наоборот, подозрительно открытым и впервые звучал совершенно неуверенно, почти умоляя о помощи.

В музыкальном плане происходили еще бóльшие откровения – область, где Джеймса было меньше заметно по сравнению с «переосмысленными» Ульрихом и Хэмметтом. По иронии судьбы у Джеймса вдруг стало намного больше общего с точки зрения музыки с Джейсоном, который теперь жил с новой девушкой эпохи после альбома Black, в тихом пригороде Восточного залива, играл в баскетбол с соседскими парнями: «Я вернулся домой из тура, и у меня была для них целая коробка футболок». По умолчанию Джеймс и Джейсон стали традиционалистами метала. Ни того ни другого особенно не затронули годы гранжа, не чувствовали они и исходящей от него угрозы. Оба даже не знали о брит-попе. И не были особенно впечатлены музыкальными и/или костюмными экспозициями новоявленных грешников MTV, таких как Мэрилин Мэнсон или The Prodigy, хотя Джейсон был больше открыт для того, чтобы по меньшей мере изучить данные феномены, в особенности проникнувшись к эпохе фанк-метал-евангелистов, таких как Red Hot Chili Peppers и Faith No More, делая особенный реверанс в сторону экспрессивной игры на бас-гитаре сооснователя Chili Pepper, Майкла «Фли» Бэлзари.

Однако все это по большей части не имело значения, когда пришло время записывать альбом Load. Будучи как никогда влиятельным, Кирк получил соавторство с Джеймсом и Ларсом на семи треках альбома из четырнадцати. В то время как Джейсон на этот раз не получил ни одного – настолько категорично он был выключен из процесса. И это было особенно унизительно, учитывая, что он «представил больше материала для записи Metallica, чем когда бы то ни было. Они попробовали некоторые из его идей, но «Джеймс пишет долбаный материал настолько хорошо, что с ним сложно конкурировать». Скрывая свои истинные чувства, он лишь сказал: «Я чувствую больше удовлетворения, когда отдаю свои бас-партии Джеймсу, чем я получил бы, имея пять своих песен на альбоме». Однако правда заключалась в том, что такое отношение пожирало Джейсона изнутри, и он начал работать над множеством сторонних проектов, записываясь в домашней студии. Но даже этот путь самовыражения был для него закрыт, когда Хэтфилд постановил, что он не должен выпускать ничего из собственной музыки, поскольку это ослабит фанатскую базу Metallica. Эта ситуация стала «довольно нелицеприятной», согласно Ларсу, когда демо Джейсона, собранное совместно с друзьями под названием IR8, проиграли на местной радиостанции Сан-Франциско. «Я был просто вне себя, – отрезал Джеймс. **– Я всегда думал, что если человек репетирует с кем-то еще, то это предает Metallica. В кулаке больше не четыре пальца. Он больше не так силен. Но он был задавлен. Он хочет, чтобы его музыку услышали».**

Даже работая над «Load», Джейсон не мог уживаться с характером Джеймса: «В период записи альбома бывали времена, когда я заходил в студию в моменты, когда он занимался басом. Он делал какую-то паршивую партию, и я считал до ста, прежде чем взорваться». Джеймс позже смеялся, посмотрев ситуацию с точки зрения Джейсона. «Почему мы взяли его в группу, если он нам не нравился?» На этот вопрос никогда не было достаточно адекватного ответа. В то время, по словам Джейсона: «Я сказал: «Ребята, вы всегда можете быть там, занимаясь своим делом. И я всегда хочу поддержать вас. Но каким-то образом я должен дать выход своему материалу». Или, как он устало заметил восемь лет спустя: «За Джеймсом всегда было последнее слово во всех вопросах». Тем временем день расплаты приближался.

Они начали с тридцати треков, демо, записанных за последние пару месяцев 1994 года, в подвальной студии Ларса, The Dungeon, а затем начали серьезную работу с Бобом Роком в студии The Plant в Саусалито в марте 1995 года, где работа продолжилась в течение большей части следующего года с

перерывом на сезон летних фестивалей. К началу 1996 года группа была в Нью-Йорке, работая сразу с тремя студиями: Right Track, на Манхэттене, где они заканчивали послойную запись, а микширование продолжалось в другой; и Quad Recording, через дорогу, где происходило дополнительное микширование. В итоге почти все тридцать треков были полностью записаны: фактически материала хватило бы как минимум на два, возможно, даже на три альбома, хотя никто за пределами группы еще не знал, для чего это нужно.

В своем стремлении спасти Metallica от морального устаревания эпохи пост-гранжа Ульрих и Хэмметт объединились, чтобы создать то, что в ретроспективе оказалось самым смелым, хотя и не самым одобряемым поворотом Metallica. **Вопрос заключался не в том, чтобы оставить трэш в прошлом – они как будто пытались отмахнуться от звука самой Metallica; и это была сознательная реконфигурация, которая началась со стрижек и татуировок, макияжа и пирсинга, а теперь достигла своего апофеоза в виде блюзового, далекого рок-н-ролла, который любил переливаться там, где когда-то предпочел бы крушить и взрываться**. «Когда кто-то говорит Metallica, он думает, что это хеви-метал, гром и молния, длинные волосы, пьяные парни, – объяснил Кирк. – Но времена меняются, и тот человек, который слушает метал, не обязательно выглядит так. Тогда почему мы должны? Почему мы должны придерживаться какого-то стереотипа, который был заложен еще до того, как мы появились на горизонте?» Было несколько длинных треков – Bleeding Me – более восьми минут и The Outlaw Torn – более девяти, но это были исключения. Эмпирическое правило теперь заключалось в том, чтобы держать материал напряженным, ритмичным или «жирным», как Ларс и Кирк любили описывать это в студии, шаг, который Боб Рок был более чем рад поддержать. По его словам, для них это была «возможность взглянуть на то, что они сделали, и попробовать что-то другое», хотя, «когда ты такой большой, как Metallica, ты делаешь это в открытую и не всегда получается правильно».

Как будто в попытке компенсировать постоянный акцент на более короткие, броские песни Load был в действительности самым длинным альбомом Metallica, с общим временем звучания 78:59. И чтобы еще раз подчеркнуть важность этого момента, первоначальные прессы носили специальную наклейку, которая рекламировала дополнительное время прослушивания, что было еще одной странной отсылкой к тем дням, когда Ларс сидел с секундомером, замеряя длительность каждого трека, чтобы убедиться в достаточной длительности. В итоге, к своему стыду,

они были вынуждены сократить завершающий трек The Outlaw Torn на минуту, чтобы он вошел в альбом.

В целом они все поняли правильно. Песня Ain't My Bitch (название в стиле Motley Crue для песни не о «цыпочках», а о ком-то, кто не заботится о чьих-либо проблемах, кроме своих), где в изобилии присутствует Кирк на слайд-гитаре, открывает альбом, такая же ревущая и гимноподобная, как их материал из недавнего прошлого. Однако все остальное было настолько сверкающе новым, что поначалу Metallica было сложно разглядеть сквозь весь этот блеск то, что позже Джеймс назовет «Metallica в версии U2». В действительности для многих фанатов Metallica альбом Load стал началом конца. И дело было даже не в музыке. А в том, что она олицетворяла. Для группы, краеугольным камнем которой была ее репутация, основанная на явном пренебрежении трендами современности, новый звук Load был возмутительным, переходящим все границы. Даже вкладыш альбома, казалось, был разработан с целью вызвать раздражение как можно большего количества людей. Там где раньше были листы с текстами, теперь в буклете, который шел вместе с компакт-диском, разработанным любимым дизайнером Def Leppard, Энди Эйрфикс, был постмодернистский хаос из кусочков текстов, тесты Роршаха и неряшливо разбросанные фото, которые могли бы идеально вписаться на страницы журнала мод.

Наиболее спорной была фронтальная сторона обложки, которая строилась вокруг детали из картины под названием «Сперма и кровь III» нью-йоркского художника Андреса Серрано – абстрактный, огненно-красный всплеск на пестром черном фоне, напоминающий апатичную психоделику концертного постера из 1960-х годов. Постер, созданный Серрано в 1990 году путем смешивания собственной спермы и бычьей крови и помещения результата между листами оргстекла, был предложен в качестве обложки Кирком, который увидел его в фотоальбоме работ Серрано «Тело и душа», купленном во время визита в Музей современного искусства Сан-Франциско. «Когда я впервые увидел фото, я подумал, что оно выглядело как языки пламени, потому что у меня есть подобное тату», – вспоминал он вяло. Не помешало и то, что искусство Серрано было хорошо известно своей противоречивостью. Его произведение Piss Christ 1987 года – туманное янтарное изображение распятия, погруженного в мочу Серрано, ожидаемо вызвало негодование со стороны церкви, а Преподобный Дональд И. Уилдмон начал против него общественную кампанию. Республиканские сенаторы Джесси Хелмс и Альфонс Д'Амато также осудили Серрано от имени сената, причем последний разорвал на две части фото Piss

Christ, в то время как Хелмс публично обозвал Серрано «придурком».

Родившийся в Бруклине житель Нью-Йорка испано-африканского происхождения, на тот момент сорокапятилетний Серрано был бывшим наркоманом, отчасти напоминающим покойного Роберта Мэпплторпа, который впервые оказал влияние на определенные круги современного искусства в середине 1980-х годов, став регулярной мишенью для правых сторонников Рейгана в их попытках помешать федеральному финансированию искусства. По иронии судьбы, католическая церковь была менее обеспокоена. В 1991 году он получил доступ к монахиням и монахам в Европе для серии типично экстравагантных портретов, также включенных в «Тело и душу», наряду с «искусными» кадрами лежащих на столах тел в моргах. Когда Кирк показал Ларсу «Сперму и кровь III», тот «ухватился за нее в следующую секунду». Джеймс и Джейсон, как обычно, были не особенно впечатлены. Настолько, что Ньюстед выходил из комнаты каждый раз, когда эта тема всплывала на встречах группы и позже отказывался комментировать ее для публики. «Думаю, он слишком беспокоится о том, что подумают фанаты», – пожимал плечами Хэмметт. «Несмотря на то что меня волнует, что думают фанаты, я не позволю диктовать или подвергать цензуре то, что я делаю». Хэтфилд наиболее прозрачно выразил свои чувства. «Я беспокоился о том, что наша музыка не сможет попасть в K-Marts (*прим.* сеть универмагов) этого мира», – признался он тогда, и эти слова отозвались странным обратным эхо с причиной, по которой они переименовали свой первый альбом Kill ‘Em All.

В разговоре с писателем Беном Митчеллом в 2009 году Джеймс признался, что ему не по себе от всего музыкального посыла и образа эпохи Load: «Ларс и Кирк руководили этими записями. Вся эта история о том, что «Нам нужно заново изобрести себя», была постоянно на повестке дня. Для меня имидж не был чужд, но если этот имидж не ты, тогда он не имеет особого смысла. Я думаю, что они были действительно под влиянием энергетики U2 и Боно, потворствующего своему альтер-эго. Я не мог в этом участвовать… Вся эта внешняя обертка шла вразрез с тем, что я чувствовал». Ему также было досадно из-за того, что, как он сказал, «оказался в стороне от той связи, которая была у Ларса и Кирка благодаря увлечению наркотиками – оба интересовались абстрактным искусством, притворялись гомосексуалистами и, я думаю, знали, как это меня раздражало. Это было своего рода заявление. Я люблю искусство, но не ради того, чтобы шокировать других. Я просто смирился с макияжем и всем остальным сумасшедшим и тупым дерьмом, в котором, как

они считали, они нуждались». Тогда впервые он признался, что с музыкальной точки зрения, несмотря на смелое заявление, которое Ларс и Кирк пытались донести до публики, группа очень неуверенно стояла на ногах: «Думаю, многие фанаты просто отвернулись не столько из-за музыки, сколько из-за имиджа».

Однако для Ларса Ульриха логика была очевидной. Если Metallica больше не могла играть роль аутсайдера, поскольку эту работу взяло на себя поколение гранжа, тогда самое меньшее, что они должны сделать, – это попытаться обеспечить себе место в том пантеоне групп, что существовали где-то далеко за пределами рок-традиций. «Теперь у вас есть U2 и R.E.M, и Metallica, – сказал он в 1996 году. – В Америке эти границы просто больше не существуют. После того как пришел Кобейн, они все размазались. Теперь группы – это просто группы: какие-то тяжелее, какие-то мягче, но хеви-метал и поп-музыка, и это, и то… это все просто один долбаный компот». **В конце концов, они достигли компромисса в вопросе картины Серрано – что только одна ее деталь будет использована в конечном варианте обложки, а название «Сперма и Кровь III» не будет фигурировать ни в каких выходных данных**. Давая интервью из своего дома в Нью-Йорке, Серрано говорит: «Когда я встретил Кирка и Ларса в галерее Paula Cooper [в Нью-Йорке], думаю, они не искали что-то противоречивое. Просто увидели нечто сильное, привлекательное, нечто абстрактное и в то же время существенное и материальное… Не думаю, что в этом была новизна». И хотя он не был знаком с их музыкой, «я знал их по названию и репутации», – говорит он. И он был в восхищении от их подхода. «Я всегда хотел, чтобы моя работа привлекала тех, кто находится по ту сторону мира искусства». Кирк, признался он, купил себе оригинал. Позже у них была «отличная футболка Load, которую я до сих пор храню. Я надевал ее на улицу, и люди показывали мне большой палец в знак одобрения».

Вместе с переосмыслением группы появилось ощутимое чувство улучшения. Был также создан новый логотип Metallica: сглажены острые края оригинала, упрощен и модернизирован его внешний вид, превративший его из откровенно «металлического» в очевидно «альтернативный»; Росса Хэлфина, короля фотографии хеви-метала, теперь вытеснил Антон Корбейн, иконограф U2 и создатель нового образа Depeche Mode. А видео к первому синглу Until it Sleeps говорило о «заново изобретенной» Metallica намного красноречивее, чем музыка на альбоме Load. Режиссер Самюэль Байер, который ранее работал с Nirvana и Smashing Pumpkins, снял это видео в Лос-Анджелесе за двое суток в начале мая, а уже через три недели состоялась премьера на

MTV. Ссылаясь на Иеронима Босха, представленного такими фигурами, как людоед-монстр из «Сада земных наслаждений», падением Адама и Евы с триптиха «Воз сена» и Христосом из сцены Crucifige Eum (Распни его!) с «Се человек», группа дала понять большинству фанатов рока, как на нее очевидным образом повлиял Мэрлин Мэнсон: Ларс в расстегнутой рубашке демонстрирует свои недавно проколотые соски, лицо Кирка исчерчено мрачным макияжем, вся группа – с красивыми новыми прическами. И независимо от того, о чем на самом деле была эта песня, между строк читалось гораздо более серьезное послание: «Не правда ли, мы странные и интересные, смотри, у нас есть макияж и необиблейские образы, мы на самом деле не просто Iron Maiden или даже Megadeth и Slayer». Результатом стал еще больший хит, чем Enter Sandman. Первый и единственных сингл Metallica в топ-10 США и второй в топ-5 хитов в Великобритании, трек Until it Sleeps поднялся на первое место в чартах Австралии, Швеции и Финляндии, стал массовым хитом в Канаде, Норвегии, Германии, Австрии, Швейцарии, Голландии и Новой Зеландии. Интересно, что Франция, будучи большим покупательским рынком, оказала сопротивление новому образу Metallica. Несмотря на то что два их сингла с Black Album добрались до топ-10, Until it Sleeps стала оглушительным провалом, так же как и все последующие синглы с альбома Load.

Видеоклипы для синглов Hero of the Day и Mama Said, снятые Антоном Корбейном, были менее кричащими, но более впечатляющими. Последний был на удивление недооценен: в нем Джеймс изображен в ковбойской шляпе; он одиноко сидит на заднем сиденье машины и играет песню на акустической гитаре, петляя по затерянной метафорической трассе, в то время как другие члены группы лишь мельком появляются в кадре, переходя дорогу и указывая на него пальцем через окно. В конце кадр отодвигается, открывая реквизит: Джеймс сидит на сиденье авто внутри съемочной студии. Затем он подходит к белой лошади, берет ее за узду и уходит из кадра, но не в рассвет, а обратно в гримерку. Тем временем Hero повествовал о парне-наркомане, уставившемся в телевизор, перед которым на каждом канале разворачивается история, связанная с Load, включая западный фильм под названием «Load» с Джеймсом и Джейсоном в главных ролях: боксерский поединок с Джеймсом в качестве секунданта и Кирком и Джейсоном в качестве бойцов; напиток под названием Load, рекламируемый Ларсом и Джеймсом в соответствующих костюмах; игровое шоу под названием «Герой дня», организованное ухмыляющимися Кирком и Джейсоном, с

участием Ларса и Джеймса и Кирка в качестве ведущего новостей. Наконец, он заканчивается тем, что парень теряет сознание и видит сны о крошечных роботизированных существах, застывших в стоп-кадре и выползающих из его уха. Он резко приходит в себя, и его тошнит в туалете.

Это был действительно хороший и занимательный материал, поднимавший положение группы и укреплявший ее позиции в бизнесе в качестве серьезных игроков. Тем не менее в целом продажи альбома были ниже не только во Франции, но и по всему миру, несмотря на то, что Load стал номером один в США и Великобритании и еще в девяти странах. Конечно, это вполне нормальная практика, когда за большим альбомом следует менее впечатляющий, но все же значительный виток продаж. Но продажи Load были в два раза меньше продаж Black. В зависимости от того, как на это смотреть – или, возможно, кем вы были, Ларсом или Джеймсом, – можно было говорить о том, что смена имиджа достигла желаемого эффекта и сохранила для группы ее пьедестал, или же значительно уменьшила ее аудиторию.

Рецензии, которые, казалось, поздравляли Metallica просто с тем, что она выжила, а не с созданием хорошей музыки, были единогласно превосходными. Rolling Stone утверждал, что альбом имел «магнетизирующую линию, соединяющую олдскульный байкерский рок с мрачным роком девяностых эпохи пост-гранжа». В Великобритании журнал Q дал Load четыре звезды и сказал: «Эти парни расставили свои палатки в самом темном месте из всех, в обнаженном страхе своих собственных умов», но также откровенно добавил: «Они никогда не нуждались в реквизите». Вероятно, за исключением того реквизита, что поставлял Антон Корбейн и его многочисленные визажисты и костюмеры. New York Times дала более сбалансированное и осторожное резюме, когда написала: «На Load Metallica поменяла свою музыку, освоив новые навыки. Хэтфилд сосредоточился на мелодиях, вытягивая ноты там, где привык рычать, и больше не звучал робко там, где тихо пел».

Как и в случае с Black, в реальном мире наиболее часто задаваемый вопрос от постоянных поклонников был о том, что Клифф Бертон подумал бы об этом на десятую годовщину своей смерти. «Я знаю одну вещь, – говорит Гэри Холт. – Они никогда не заставили бы Клиффа постричься». Он смеется. «С этой верой я уйду в могилу. И не думаю, что Клиффу понравились бы фото группы, курящей сигары и пьющей мартини с короткими волосами и в костюмах. Это было не про него, понимаешь?» Джон Буш, который оставил Armored Saint в 1993 году, чтобы

присоединиться к Anthrax в рамках их собственного перерождения в эпоху пост-гранжа с альбомом White Noise, видит это с противоположной перспективы: «Если как артист ты не хватаешься за возможности, то ты – тряпка, вот что я думаю. Поэтому у меня нет вопросов к Load. Что было хуже всего в моих глазах, так это то, что он казался немного натянутым, в смысле их образа. Это было стремление держаться подальше от всего «металлического», и я думаю, это было слишком прямолинейно. Но там все же были замечательные песни… Во всех отношениях не думаю, что у них есть причина краснеть за него». Дэвид Эллефсон указывает на то, что именно те группы, которые не перестроились и не встретили лицом к лицу новые реалии, испытывали настоящие проблемы. Он вспоминает, как в 1994 году Megadeth выпустила альбом Youthanasia, «мы пытались отправить видео на MTV, а они просто сказали – нет. Мы такие: что? Почему? «Мы больше такое не ставим. Мы играем Nirvana, Pearl Jam и Alice In Chains…». А Metallica пробилась. Они были единственной группой из так называемой Большой четверки, которой удалось со скрипом пролезть».

Оглядываясь назад в 2009 году, я спросил Джеймса, что он думает о реакции Клиффа на глобальные изменения, которым положил начало Load. «Ну, я думаю, там определенно было бы сопротивление. Возможно, я был бы союзником всего того, о чем ты говоришь. Думаю, Black Album был великим альбомом, и я ценю тот факт, что нам хватило мужества сделать его и что Боб Рок с нами работал. Это действительно должно было случиться. Знаешь, когда я возвращаюсь назад и слушаю Justice, понимаю, что мы не могли остаться на том пути». Но что касается Load, «я думаю, определенно, имел бы союзника, который был бы против всего этого – переосмысления или версии Metallica, подобной U2… Там были великие, первоклассные песни, но по моему мнению, во всей этой образности и тому подобной чуши не было необходимости. И то количество песен, которое было написано… оно разбавляло силу яда Metallica. Думаю, Клифф бы с этим согласился». Задним числом даже Кирк согласился. «**Думаю [Клифф] принял бы выбранное нами направление, потому что ему всегда нравилась очень мелодичная музыка**. **[Но] в том, что касается имиджа, он бы сплюнул и грязно выругался. Он сказал бы что-то вроде: «Да вы долбанулись, парни!» или, возможно: «Я в этом не участвую», или «Не делайте этого»**.

Однако тогда, в 1996 году, революция стремительно продолжалась. Мировое турне Load началось с того, что группа стала хедлайнером летнего шоу Lollapalooza extravaganza.

Ежегодный передвижной фестиваль был создан фронтменом Jane's Addiction Перри Фарреллом в 1991 году и представлял собой тотемную вершину фестиваля Альтернативной нации. Объявление о том, что Metallica выступит на фестивале в этом году, стало еще одним спорным шагом, переосмыслением, в результате которого, казалось, все только проиграли. Фанаты хардкора и метала расценили это как еще одно доказательство того, что группа продалась поколению гранж; фрики фестиваля Lollapalooza посчитали, что крадут их музыку и культуру, поскольку фестиваль был призван такое отвергать. (Оззи Озборну уже отказали в роли потенциального хедлайнера того года, в результате в октябре по его инициативе родилось первое шоу. А фестивали в стиле Lollapalooza больше целились именно на метал-фанатов.) За год до этого Metallica следовала за ним в шоу Донингтон Monsters of Rock, выступив на европейских фестивалях вместе с Sugar и Sonic Youth; было также совместное выступление с группой Кортни Лав Hole в деревне Туктояктук за Полярным кругом в Канаде. Ничто из этого не вызвало дополнительных комментариев ни с одной, ни с другой стороны. С Lollapalooza все было по-другому – долгие месяцы споров привели к тому, что сам Фаррел, который начал вести переговоры о продаже своей доли в корпорации, был заклеймен чуть ли не предателем собственного оригинального мировоззрения, направленного против истеблишмента. Но, учитывая, что Soundgarden, Ramones, Rancid и Screaming Trees были заявлены в афише ниже Metallica, это едва ли могло быть правдой. И все же было что-то надуманное в том, чтобы теперь спешно затолкать их в список участников, ведь только Кирк Хэмметт, который был на каждом фестивале Lollapalooza и даже играл пару раз, будучи гостем Ministry и Primus, единственный из группы знал из первых рук, что это событие означало для мира в целом. «Больше всего мне нравится, что нас снова ненавидят, – сказал Джеймс вызывающе. – Я даже скучал по этому. Люди слишком нас любят». Тем не менее, будучи достаточно осторожными, чтобы не перегибать палку со «старой» и «новой» Metallica, и, несмотря на то что одним из их гостей в их сменном слоте тура был Уэйлон Дженингс, который по признанию Джеймса послужил вдохновением к Mama Said, саму песню группа так и не отважилась сыграть вживую.

Их самым радикальным шагом стало анонсирование выпуска сиквела Load следующим летом, самодовольно названного Reload и состоящего из тех треков, которые остались с оригинальных сессий Load. Идея записи материала, стоящего двух альбомов, и выпуск второго компакт-диска в середине длительного мирового турне годом позже были как раз тем, о чем Аксель Роуз говорил

Ларсу еще в 1990 году (и в итоге Guns N' Roses выпустили свой двойной альбом Illusion в один день) – в действительности идея была принята еще до компромисса со звукозаписывающей компанией. И Ларс продолжал держать эту мысль где-то на подкорке. Тот факт, что она также сослужила им службу в новой сделке с Elektra, дав возможность быстро выпустить еще один альбом, нисколько не вредил. Если бы только сам альбом не был таким разочарованием. **Начиная с его примитивной, маловыразительной обложки – еще одной работы Андреса Серрано, на этот раз под названием Piss and Blood (*прим.* «Моча и кровь») – очередной красновато-янтарный пейзаж, на этот раз только с одним центральным вихрем, напоминающим, возможно, влагалище женщины, и заканчивая внутренней брошюрой, копирующей предыдущую – с чернильными пятнами Роршаха и обрывками текстов в большом количестве изящно очерченных шрифтов**, и его музыкой, такой же имитацией по содержанию, Reload выглядел и казался тем, чем по сути и являлся: объедками со стола. Так прекрасно сыгранный, великолепно спродюсированный Бобом Роком, сфотографированный Корбейном и графически оформленный Airfix и настолько же примечательный, как поблекший клочок бумаги для факса.

Были отдельные яркие моменты, но таковых было немного: свирепый и яркий заглавный трек Fuel звучал бы совершенно естественно на любом из предыдущих альбомов Metallica, его текст был удивительно краткой метафорой для тех, кто ведет свою жизнь так же, как машины – слишком быстро. The Memory Remains, выпущенный в качестве первого сингла, стал еще одним приятным моментом. На поверхности он звучал как старомодная песня с тяжелыми метал-риффами, повествующая о проклятии славы, но в избыточном желании притянуть больше внимания, она был разбавлена участием Марианны Фейтфулл и ее совершенно небрежной эпизодической ролью, «да-да-да-дакающей» безо всякого заметного эффекта, за исключением главного – заставить группу казаться крутой. Даже Хэтфилд был втянут в это постмодернистское болото невзначай брошенной строкой: «Все прах и в прах вернется, угасай». Группа исполнила песню вместе с Фэйтфулл как на Top of the Pops, так и на шоу Saturday Night Live, которое помогло продвинуть сингл в топ-40 США – их последнее появление за двенадцать лет. Сингл Memory также включал полную версию The Outlaw Torn длительностью 10:48, озаглавленную «The Outlaw Torn» (свободную от производственных ограничений), вместе с пояснением на задней обложке сингла того, почему «крутой джем

в конце Outlaw был вырезан в альбоме Load». В погоне за двумя зайцами букву «M» из оригинального логотипа Metallica теперь использовали для создания символа, подобного сюрике и известного как «Звезда ниндзя», который стал альтернативным логотипом группы на этом и на ее будущих релизах.

Менее интересной, но все же выделявшейся на фоне альбома, была песня The Unforgiven II, которая брала начало со вступления в стиле «На несколько долларов больше», но затем уступала место тяжелому риффу. Несмотря на то что гитара Хэмметта почти спасает песню, эхо оригинальной мелодии и ее ограниченный вокал в конечном итоге все это разрушают, не сумев нащупать что-то новое и действительно особенное. Единственным приличным треком был Low Man's Lyric, который тянулся более семи минут и был слишком длинным для такого похоронного ритма, но, по крайней мере, интересно начинался с лиры (Бернадо Бигалли) и скрипки (Дэвида Майлса), которые добавляли текстуры звучанию, хотя текст, в котором Джеймс просит прощения, звучал подозрительно похожим на признание в неверности рок-звезды.

В остальном, однако, это был напыщенный материал, как, например, Devil's Dance – жалкая попытка играть стоунер-рок (находившийся на подъеме в тот период) – с большим количеством блестяще исполненных, но бессмысленных гитарных партий; Better Than You звучит так, будто его написали во время неудачных сессий Nine Inch Nails или, быть может, Мэрлина Мэнсона. «Не могу остановить ход поезда», – интонирует торжественно Джеймс как лунатик. Когда сингл-версия выиграла в 1998 году «Грэмми» за «Лучшее исполнение в жанре метала», это было как подбрасывание монеты, чтобы определить, кто больше болен: группа, которая записала ее, пытаясь доказать, что они – нечто большее, чем просто метал, или настоящие фанаты метала, которые не сошли с ума, слушая ее. Затем были неоригинальный рок двух взаимозаменяемых песен Slither и Bad Seed, а также ужасно названной и с музыкальной точки зрения непримечательной Carpe Diem Baby, и еще одна песня с совершенно никудышным названием Where the Wild Things Are, украденным из детской книжки, но в отличие от Enter Sandman, к нему ничего не добавилось: ни в музыкальной плане, ни в плане текста, что могло бы расширить ощущение истории или перестроить ее, вместо этого они просто стянули название, потому что «оно классно звучало». Этот последний трек, что также характерно, был единственный отмечен авторством Джейсона. И когда думаешь, что хуже быть не может, появляется Prince Charming. Остается только гадать, насколько низким было

их вдохновение, чтобы придумать такие попурри триединых и банальных риффов? Attitude было еще одним названием со дна бочки, предположительно касающимся фетиша Джеймса по отношению к рыбалке, но звучащего больше как Ratt в своем зените. «Что случилось, что ты вспотел?» – ревет Джеймс. Что случилось с захватывающими риффами и страстной лирикой? Затем, наконец, трек Fixxxer – невероятно ужасное название для невероятно раздражающей песни, которая длится невообразимые восемь минут, – убедил, что это своего рода «Вуду Чили» для поколения с пирсингом на губе. Возможно, так и есть.

Выпущенный в этот чрезмерно подозрительный мир 18 ноября 1997 года, Reload сделал ровно то, что ему полагалось – сразу попал на первое место чартов в Америке, но в Великобритании достиг только четвертого. Он также был хуже принят в Японии, но по позициям в чартах сумел практически сравниться с успехом Load во всех других местах. В целом, однако, продажи Reload были в два раза меньше, чем у Load, у которого, в свою очередь, они были в два раза меньше, чем у Black. В разговоре с Бобом Роком в 2003 году он выразился так: «люди узнают этот период по их прическам больше, чем по каким-то другим признакам. Понимаешь, это как со всеми остальными: ты хочешь, чтобы твои группы оставались такими, какими ты их любишь, и играли то, что ты хочешь от них услышать. У меня было примерно то же самое, когда Led Zeppelin выпустили Led Zeppelin III: это была практически акустика, и я возненавидел ее; а теперь это один из любимых альбомов. Люди хотят, чтобы группы что-то выпускали, но при этом не двигались с места. Но я думаю, история покажет, какие альбомы действительно великие, в особенности это касается лирики».

В то время как Рок был относительно прав в том, что более экспериментальные альбомы, которые не обязательно хорошо продаются, являются ключевыми компонентами для продления жизни группы, это не отменяет того факта, что в музыкальном плане Reload представляет период крайнего упадка во всей дискографии Metallica.

Если бы они остановились на Load по мере того, как шли их грандиозные эксперименты, теперь история аплодировала бы им. Но Reload в ее нынешнем виде отбросила тень даже на это достижение. Хотя они, возможно, еще не осознали этого, но Metallica – в наши дни самая известная хеви-метал-группа в истории, вне зависимости от того, какую одежду они носили, – находилась на пороге самого мрачного периода своей карьеры: периода альбомов, полных кавер-версий и пересказанного старого материала и даже альбома классических версий их лучших хитов.

В этот период Ларс проявил себя как ушлый бизнесмен, проницательный защитник бренда, рискующий отдалить от себя собственных фанатов, готовый даже на судебное преследование, если это потребуется. Демоны Джеймса, наконец, вернутся домой, заставив его переосмыслить свою жизнь и понять, есть ли в ней место для группы вроде Metallica. Когда Кирк вернется обратно в тень, возрадовавшись тому, что снова может быть музыкальным посредником между Джеймсом и Ларсом, если только Джеймс и Ларс смогут хоть в чем-то прийти к согласию. А Джейсон, наконец, устав быть Ньюкидом, сделает единственно возможный шаг – уйдет.

Все это в большей или меньшей степени было понятно и все же, как никогда раньше грозило группе распадом. На самом деле пройдет еще шесть лет, прежде чем Metallica сможет сочинить и записать полностью новый альбом, но к тому времени их уже будет не спасти.

13. Монстр

С первой нашей встречи – в Лондоне, в клубе «100» в 1987 году, в таком жарком и переполненном, что пот сходил с твоего лица, как старая кожа, – до последней – когда он поднимал, как призрак из Some Kind of Monster, свой мягкий чувственный взгляд, все еще полный гнева, все еще пытающийся заставить других увидеть то, что мог видеть только он, – казалось, Джейсон никогда не был абсолютно счастлив. Он был всего лишь одним из тех парней, с большим вытянутым лицом, принимавшим все слишком серьезно и выпячивающим свой подбородок. Он не был одним из тех ребят, которые складывались пополам от смеха, даже после косяка. Один из тех, кто всегда действовал из лучших побуждений, не хотел быть рядом слишком долго, зная, что вы никогда не оправдаете его мучительно высоких ожиданий, такой никогда не взрослеющий характер со страниц «Над пропастью во ржи».

Дело было не только в его пребывании в Metallica, но и в том, кем он из-за этого стал. Казалось, все началось задолго до этого. Как зуд, который нельзя почесать. Это было чувство, которое я испытывал каждый раз, когда видел его: вблизи нахмуренным по какой-то причине или полностью обезличенным, далеко на какой-то сцене, которая для него всегда казалась немного большой.

В тот первый раз в 100 Club ничего нельзя было сказать, кроме того, что там больше не было Клиффа. Время от времени в человеческой волне образовывался просвет, через который ты мог видеть, как по краям вспыхивал Polaroid… Джеймс, сгорбившийся у микрофона, и его правая рука размазана в движении, стремящемся к потертой Flying V… Ларс на заднем плане яростно качает руками и ногами, тонущий человек, пытающийся выплыть из моря… Кирк в быстром силуэте, и его тень, как всегда, появлялась, чтобы перелетать то синхронно с остальными, то отдельно… И был еще один новый парень, и единственный раз, когда ты обратил на него внимание, был тогда, когда он упал в обморок от жары и гастрольная команда рванула к нему, чтобы привести его в чувство. Позже, многие месяцы спустя, когда мы, наконец, встретились в ресторане в отеле Майами, он ощерился, когда услышал мое имя, и отрицал, что что-то подобное произошло, и кто знает, может, я действительно все не так понял. Я и все те люди, которые кричали и тыкали пальцем. Я никогда до этого не испытывал ничего подобного в 100 Club. Даже в годы панка, самые худшие для клуба, я не был свидетелем подобных сцен. То, как остальная часть группы оттолкнула его, заставило меня отнестись к нему с пониманием – они смеялись над его

протестами, говорили, что им все равно, было это или нет, просто он не должен испортить их хорошее выступление. Это была одна из тех случайностей, которые имели для него значение, для новичка, с которым, как они говорили, постоянно происходили такие вещи, как мое неуклюжее замечание, ставшее еще одной иголкой в кукле вуду.

И затем, много лет спустя, я видел его в фильме, видел страдание на его лице, такое свежее, как будто он был готов заплакать яростными слезами; как он говорил про свою музыку «мои дети», защищая ее так, как не свойственно людям, у которых нет детей. Снова и снова я чувствовал к нему жалость, которую испытывает человек, глядя на страдающее от боли животное, когда отсутствие общего языка не дает возможности утешить, а желание протянуть руку может обернуться укусом.

Четырнадцать лет, шесть альбомов и только три несчастных соавторства, как будто невозможная тень Клиффа Бертона с каждым годом надвигалась все больше. И если примкнуть к Metallica было лучшим, что могло случиться с Джейсоном Ньюстедом, то окончательное расставание с ней с целью вновь обрести контроль и крупицы самоуважения было по меньшей мере вторым по значимости событием в его жизни. По правде говоря, я встречал его всего несколько раз, а говорил с ним и того меньше и едва ли вообще его знал. Я лишь считывал сигналы, которые он постоянно посылал, громкие и четкие, как и все остальные. И теперь он ушел, и я совсем не буду скучать по нему. Никто не будет. Хотя по Клиффу они все еще скучали. И это было действительно сутью проблемы. Ничто из того, что Джейсон Ньюстед уже сделал, делает сейчас или сделает в будущем, никогда не сможет сравниться со всем тем, что не успел сделать Клифф Бертон…

Годы между записью Load в 1997 году и их следующим полноформатным альбомом St. Anger в 2003 году для Metallica стали периодом застоя. Было множество записей и туров, бесконечные новости и громкие события, но, по сути, если ко всему этому присмотреться, то ничего великого или нового сказано не было: было мало позитивных вибраций, недостаточно восходящей траектории. Как если бы они уставились в дуло пистолета, не решаясь совершить нечто неотвратимое; ждали, что кто-то придет и, наконец, укажет им, что одежда императора на самом деле была сделана всего лишь из горячего воздуха. Завоевав музыкальный бизнес и доказав, что они, в конце концов, не такие уж и фрики, что они могут успешно сосуществовать с мейнстримом, сохранить авторитет и при этом зарабатывать сотни миллионов долларов для всех участников – первоначально

избавившись от стигматов трэша, а уже после, победив полчища гранжа, – казалось, Metallica не сумела победить окончательно лишь одного врага – саму себя. Уже немолодая группа, которая никогда не была симпатичной, раздутая славой и успехом и внезапно переполненная гордостью из-за того, что уничтожила исконных рок-гигантов, которым она когда-то поклонялась, теперь **Metallica казалась скорее мертвой, нежели живой, существующей на волне прошлой славы одной из величайших групп всех времен, которая становилась все менее актуальной для тех, кому предстояло ковать новый век**.

В ноябре 1998 года, ровно через год после Reload, вышел двойной компакт-диск Garage Inc., первый диск которого содержал одиннадцать новых кавер-версий песен, а второй – сборник из шестнадцати треков с оригинального мини-альбома Garage Days Revisited, плюс все кавер-версии, записанные на стороне B различных синглов за все эти годы. С новыми треками, записанными в том же духе, что и раньше – в стиле живого исполнения в студии, со всеми недостатками (или с таким их количеством, которое мог себе позволить продюсер Боб Рок), – оба диска просто взрывались энергией, давая отличный отпор душному и наманикюренному звуку на Load и Reload, будто Metallica вновь открыла в себе внутреннего зверя. И все же над ними нависал тяжелый дух махинации. Выпущенный отчасти с целью борьбы с пиратскими продажами альбомов, содержащих такой относительно редкий материал, Garage Inc. стал также попыткой отвоевать хотя бы частично доверие метал-сообщества, которым Metallica пожертвовала в «переосмыслении» середины 90-х годов, одновременно пытаясь сохранить имидж, который Ларс и Кирк так усердно поддерживали. Итак, в то время как оригинальный логотип Metallica вернулся на обложку, фото группы (снова сделанное Антоном Корбейном) запечатлело их позирующими в образе рабочих в засаленных костюмах на фоне их «гаража», где Ларс, который вообще не курил, держал сигарету, а Кирк по-прежнему пытался выглядеть круто с подводкой для глаз и модельными усиками, размахивая дешевой сигарой и бутылкой пива (что было странной атрибутикой для рабочего-механика). Вкладыш был снова разработан Энди Эйрфиксом и сохранил тот же модно отвлеченный внешний вид и ощущение, которое оставляла графика Load и Reload, хотя его дизайн намеренно делал отсылку к прошлому, воспроизводя оригинальный дизайн для Garage Days и Creeping Death (вкладыш для двенадцатидюймовой виниловой пластинки), а также организованную в хронологическом порядке серию фото и

символики из архивов, берущих начало в эпоху Мастейна.

Выбор материала для диска номер один также отражает желание хранить преданность прошлому, одновременно оставаясь в своем новом модном амплуа. Среди неизбежных кавер-версий Diamond Head – It's Electric, а также поклона в сторону хардкор-метал-сцены восьмидесятых (попурри песен Mercyful Fate), стояли два кавера на песни брит-панков начала восьмидесятых годов – Discharge (Free Speech for the Dumb и The More I See). Также на диске было не менее пяти каверов на фирменные мелодии групп семидесятых годов, которые непосредственно повлияли на Metallica (Sabbra Cadabra группы Black Sabbath; Astronomy – авторства Blue Oyster Cult; Whiskey in the Jar – Thin Lizzy) или так или иначе отразились на группе (Turn the Page Боба Сигера, которую Ларс впервые услышал по радио в машине, когда ехал по мосту «Золотые ворота» к своему особняку в округе Марин). Еще было два косвенных доказательства влияния Клиффа Бертона на музыкальные вкусы группы – Tuesday's Gone от Lynyrd Skynyrd и Die, Die My Darling от The Misfits. И наконец, один явный пример олицетворения себя с новым поколением рок-голиафов с неопровержимой репутацией – в командирской версии Loverman с альбома Nick Cave and the Bad Seeds, Let Love In.

Garage Inc., выпущенный в период рождественских покупок, удовлетворял рыночный спрос на сборники лучших хитов; хотя альбом на самом деле не был помечен в качестве такового, он тем не менее расширял и консолидировал очень разнообразную по своей демографии базу поклонников Metallica. Забавный, но не слишком фривольный, легкий, но нагруженный историческим багажом, альбом стал достойным выходом из положения, помогавшим группе завершить свои обязательства перед Elektra, Phonogram и Sony. Немного для каждого, за исключением, пожалуй, серьезных фанатов Metallica, все еще ждавших реального продолжения Load. Как отметил журнал NME в своем обзоре, Metallica, возможно, и выросла «на диете из спандекса, шпилек и долго оплакиваемой Новой волны британского хеви-метала… ускорив ритм и круша все вокруг с мощью девятого вала», но на Garage Inc. «они провалились, пытаясь звучать традиционно, как, например, в своем грязном прочтении Black Sabbath – Sabbra Cadabra, потакающем стилю рок-н-ролл, или залповом барном рок-исполнении Whiskey in the Jar. Тем временем кавер-версии на Blue Oyster Cult и Боба Сигера, не говоря уже про рок-балладу Lynyrd Skynyrd, предполагавшие распространение среди людей среднего возраста, в итоге оказали наибольший эффект на самые незрелые умы».

Результатом стал еще один хит номер один в США, хотя в

других странах релиз имел явно меньший успех, не в последнюю очередь в Великобритании, где он со скрипом добрался до номера двадцать девять, что стало самой низкой позицией нового альбома Metallica в чарте со времен Master of Puppets почти тринадцать лет назад. Также с Garage Inc. было выпущено три сингла – Turn the Page, Whisky in the Jar и Die, Die My Darling. Ни один из них не вошел даже в Топ-100 в США, а в Великобритании только Whiskey удалось попасть в Топ-30. Вдобавок их версия песни Whiskey, которая была хитом Топ-10 в Великобритании в 1973 году, была осмеяна из-за неправильной интерпретации Хэтфилдом фразы «Wake for my daddio», прозвучавшей как «Whack for my daddio» в силу ирландского акцента солиста Lizzy – Фила Линотта, сделав припев бессмысленным. Его простили, хотя бы по той простой причине, что никто не воспринимает слишком серьезно такие сделанные наспех пакеты. Поэтому это было (и останется) с Garage Inc.

Тем не менее даже эта запись была проявлением таланта по сравнению с тем, что было дальше – еще один двойной CD, выпущенный всего двенадцать месяцев спустя, на этот раз с живым оркестровым исполнением, удостоенным звания S&M [Symphony and Metallica]. **Амбициозный совместный проект с прославленным композитором классической музыки Майклом Кейменом и симфоническим оркестром Сан-Франциско, записанный за двое суток в любительском театре Беркли в апреле 1999 года, представлял набор песен Metallica в аранжировке для группы и оркестра**. Конечно, так уже делали раньше горячо любимые Ларсом Deep Purple, чье выступление 1969 года с Королевским филармоническим оркестром лондонского Альберт Холла вылилось в альбом Concerto for Group and Orchestra. С тех пор идея о том, что рок – это самая грандиозная и себялюбивая из всех поп-идиом, еще больше укоренилась в сознании, и впоследствии симфонический оркестр из 80 человек и дирижер были использованы в различных вариациях целой плеядой артистов. Начиная с неоклассических стилей гигантов прогрессивного рока, таких как Рик Уэйкмен, чей альбом 1974 года Journey to the Centre of the Earth объединил группу, симфонический оркестр и хор, и заканчивая Emerson, Lake & Palmer, которые регулярно выступали в Америке в конце 1970-х годов с оркестром, и Роджером Уотерсом, игравшим The Wall группы Pink Floyd в Берлине в 1990 году с симфоническим оркестром из Восточной Германии, были и менее серьезные коллаборации гитары и виолончели в Electric Light Orchestra (ELO), и модерна эпохи пост-панка Малкольма МакЛарена и его прото-техно версии «Мадам Баттерфляй» 1984 года. Даже

Scorpions записали альбом с Берлинской филармонией – Moment of Glory, который вышел буквально через несколько месяцев после альбома Metallica.

Для Кеймена, пятидесятилетнего американского композитора, дирижера оркестра и аранжировщика, который также ранее работал с Pink Floyd, Queen, Эриком Клэптоном, Дэвидом Боуи и рядом других высокопрофильных рок-артистов, идея отнюдь не казалась новой. Она пришла на волне его первого знакомства с Metallica в 1991 году с подачи Боба Рока, который пригласил его написать оркестровую аранжировку для Nothing Else Matters, и Кеймен первым предложил «своего рода коллаборацию» в более широком масштабе. Восемь лет спустя его желание исполнилось. Согласно Кеймену, идея заключалась в том, «чтобы создать диалог между двумя мирами и отпраздновать силу музыки». Помимо финансовой мотивации, которая была внушительной, так как это был шанс записать всего за два вечера работы еще один альбом, который продастся тиражом более пяти миллионов, а также снова обратит внимание покупателей на всю дискографию группы, до конца остается непонятным, что Metallica хотела донести этой коллаборацией.

Кеймен изучал музыку Metallica в течение шести месяцев (что по его подсчетам приравнивалось к созданию саундтреков к трем фильмам), делая партитуры для двадцати одной песни, включая новые композиции Хэтфилда/Ульриха No Leaf Clover и Human. У них была репетиция с главными музыкантами симфонического оркестра Сан-Франциско, за которой последовали две длинные совместные репетиции группы и оркестра. Примечательно, что арфист Дуглас Райот приехал на одну из них на мотоцикле, сжимая своими татуированными руками несколько дисков Metallica, на которых он попросил поставить автографы. **«Еще там было несколько высокомерных старых ублюдков, которые недобро поглядывали на тебя, типа «Пошли вы, пещерные люди. Ваша музыка – дерьмо», – жаловался Джеймс. – Но были и другие, кто понимал, что мы пытаемся делать. Они могли видеть, что мы на самом деле такие, чувак. В нас есть страсть к нашей музыке, и это – наша жизнь.** Они просто выросли, изучая ее с другой стороны. Они учили теорию, а мы учили UFO вживую». Само шоу снимали на видео и позже выпустили на DVD. Для продвижения альбома и DVD Metallica также дала одиночные концерты с оркестром в Берлине и Нью-Йорке. Однако после выступления в Берлине Джеймс только отшучивался от вопросов. Когда ему впервые озвучили эту идею, он сказал: «Мы подумали: «Черт, да на этом черным по белому написано – полный провал. Это как трахаться в церкви. Давайте

сделаем это!» Продолжая развивать эту игру, он добавил: «Вот было бы весело взять оркестр в тур и посмотреть, как они скатятся в царство разврата и окончательно превратятся в ничто. И наблюдать, как одно пиво превращается в пять, и вот внезапно они уже в тюрьме, разведены, сидят на героине и разбивают свои виолончели на сцене».

Диск снова был представлен в коробке Эйрфикса, полной ставшими к тому времени обязательными фотографиями Корбейна, хотя все это выглядело достаточно заурядно, поскольку новинка порядком износилась. Как всегда были яркие проблески – великолепная передача инструментальной The Call of Ktulu (которую на новом буклете диска ошибочно назвали The Call of the Ktulu); она была такой же захватывающей, как и переработанное произведение Морриконе The Ecstasy of Gold. Две новые песни No Leaf Clover и Human также производили впечатление: они были намного более экспериментальными, чем все остальное их творчество периода Load/Reload; последняя была эмоциональным испытанием огнем, где группа смешалась с оркестром, создав впечатляющий эффект; первая – широким и атмосферным произведением, в котором гобою и клавишам каким-то образом удалось устроиться рядом с ревущими гитарами, барабанами и обработанным вокалом. Остальные семнадцать треков, однако, лишь подчеркивали, каким странным и тяжелым соседством было сочетание этих двух эмоциональных форм музыки. One звучала кастрированной; Enter Sandman – просто бардаком. Даже такие вещи как Nothing Else Matters, которая была точкой входа Кеймена в музыку группы, звучали тускло, поверхностно. Другие же, такие как Hero of the Day, сработали лучше, но лишь потому, что оркестр оставался на заднем плане. В конечном счете то, что могло быть уникальным живым опытом, на записи и на DVD выглядело лишь немногим лучше, чем домашний фильм: увлекательным, без сомнения, для тех, кто был там, но не выдерживающим повторного прослушивания / просмотра для остальных. На этот раз было даже сложно утверждать, что Metallica проницательно смотрела на рынок. Этот выпуск, очевидно, не был способен порадовать никого: ни фанатов хардкор-метала, ни поколение ню-метала Limp Bizkit, ни поклонников Slipknot, которые тогда поднялись, чтобы оспорить их превосходство, как звезды гранжа практически десять лет назад.

Рецензии были положительными, хотя и немного вялыми. В Британии Q был по-отечески заботлив, описывая альбом как «еще одно простительное заигрывание с сумасшествием». Rolling Stone утверждал, что альбом «создает ощущение самой многолюдной,

сотрясающей потолок студии на цокольном этаже рок-музыки… Эффект создается… вне времени». Позже, они, однако, передумали, описав S&M как «самый худший диск Metallica… такой же бесполезный, как и любой другой альбом, на котором рок-группа играет свои хиты с оркестром». Тем не менее он достиг номера один в Америке, в то время как в Британии не смог пройти даже в топ-30. No Leaf Clover был также выпущен в качестве обязательного сингла (единственного с этого альбома), но не стал хитом даже в Америке. Как рассуждает редактор Metal Hammer Александр Милас: «Если вернуться к Justice или Ride, то там были ярость и страсть, которых больше нет. Внезапно Metallica, кажется, перестала понимать, кто они такие как группа… они оказались настолько богатыми и далекими от обычных людей, насколько это вообще было возможно». Он добавляет: «Несмотря на то что некоторые музыкальные произведения были действительно высокого качества (например, мне на самом деле нравится No Leaf Clover), все равно это была низкопробная, грязная группа трэш-метала, которая стала частью элиты». И если в качестве звукозаписывающих артистов Metallica теперь начинала принимать облик заезженных старых богов, то в качестве концертной группы все еще считалась первоклассными музыкантами, такими же монолитными и непоколебимыми, как пирамиды. И если бы они даже никогда не сделали такой же хороший альбом, как Master, или такой же популярный, как Black, кого волновало, что они потеряли свой творческий ориентир, если в живом выступлении они все еще могли надрать задницу, не так ли, чувак? К сожалению, своим следующим шагом они практически полностью уничтожили свою репутацию.

В начале 2000 года выяснилось, что демо нового забойного трека Metallica – этакого Enter Sandman в миниатюре – под названием I Disappear, специально написанного для фильма «Миссия невыполнима 2», попало на радио в США. Разгневанные участники группы потребовали расследования; источником утечки оказался новый «пиринговый» интернет-сервис под названием Napster. Он был создан из компьютерной программы, написанной девятнадцатилетним студентом-первокурсником по имени Шон Фэннинг, и позволял пользователям обмениваться музыкальными файлами без оплаты тарифа (практически предоставляя музыку бесплатно). Дальнейшее расследование выявило, что сайт привлек приблизительно тридцать восемь миллионов пользователей за первые восемнадцать месяцев. Они также обнаружили, что вся дискография Metallica была в свободном доступе на этом ресурсе. В этот момент вся группа, и в

особенности Ларс, решили действовать и поручили Q Prime изучить юридическую сторону. Результатом стал иск, поданный в окружной суд Калифорнии в апреле 2000 года, обвинявший Napster в нарушении трех областей американского законодательства: нарушении авторских прав, незаконном использовании устройства цифрового аудиоинтерфейса, а также закона «О коррумпированных и находящихся под влиянием организованной преступности организациях». Также одновременно были поданы иски против Университета Индианы, Йельского университета и Университета Южной Калифорнии за то, что они способствовали нарушению авторских прав, предоставив своим студентам технологию для использования Napster. Адвокат Metallica Говард Кинг сказал: «Мы не знаем, насколько это реалистично, но посмотрим, когда проверим файлы Napster, сможем ли найти людей, которые скачали их, и тогда сможем прийти и за ними». Он добавил: «Наша цель – полностью исключить Napster из бизнеса и уничтожить его». В официальном заявлении Ларс оправдывал действие тем, что было «болезненно узнать, что наши произведения продаются как товар, а не как искусство, которым они являются. С точки зрения бизнеса, это – пиратство, оно же присвоение того, что тебе не принадлежит; и это неправильно как с позиции морали, так и со стороны юриспруденции. Торговля такой информацией – будь то музыка, видео, фото или что-то еще – по сути, является незаконным оборотом украденных товаров».

Менее широко освещался тот факт, что на Napster уже был подан иск от лица Ассоциации звукозаписывающей индустрии Америки (RIAA). А вот то, что группа угрожает засудить собственных фанатов, было новостью. Наняв онлайн-консалтинговую фирму NetPD, чтобы мониторить службы Napster в течение выходных, они получили список из 317 377 интернет-пользователей, которые, как утверждалось, незаконно обменивались MP3-файлами Metallica; и возмущенный Ларс лично доставил в штаб-квартиру Napster в Сан-Матео тринадцать ящиков, содержащих более 60 000 страниц юридических документов. По запросу Metallica этим пользователям был закрыт доступ к сайту. Второкурсник из Университета Индианы, **Чад Полсон, и основатель сайта «Студенты против цензуры в университете» написал: «Не могу поверить, что [Metallica] должна или способна подать в суд на своих фанатов. Уверен, никто этого не ожидал. Думаю, с их стороны это большое лицемерие, потому что Metallica разрешает фанатам записывать их живые выступления и свободно распространять записи, как Дэйв Мэтьюс и Phish**». Однако в

течение нескольких дней Йель и Индиана заблокировали сайт Napster в кампусе. В результате оба университета выпали из иска Metallica. Университет Южной Калифорнии позже тоже последовал их примеру.

Разгоралась битва за легитимность сайта, и в июле фотографии Ларса, прибывшего в своем лимузине, чтобы свидетельствовать перед Судебным комитетом Сената США, попали в новостные выпуски по всей Америке. В конце концов, федеральный судья Мэрилин Холл Патель постановила, чтобы Napster установил фильтр на своем сайте в течение семидесяти двух часов или был немедленно закрыт. В конечном итоге также было достигнуто соглашение между Metallica и Napster, когда немецкий медиа-конгломерат Bertelsmann BMG занялся покупкой прав на Napster за 94 миллиона долларов, в результате чего сайт заблокировал пользователям доступ к файлам треков от любых исполнителей, которые возражали против этого процесса. Ситуация была представлена публике как обоюдовыгодная для обеих сторон, и иск Metallica фактически закрыл Napster в его первоначальной форме. Менее чем через два года компания подаст заявку на защиту от банкротства согласно Главе 11. К сентябрю 2002 года, когда другой судья заблокирует ее продажу Bertelsmann в соответствии с законом США о защите от банкротства, Napster будет обязан ликвидировать свои активы. В настоящее время Napster существует в формате онлайн-провайдера легального скачивания файлов за абонентскую плату для подписчиков. Настоящим проигравшим в этой войне с Napster была, возможно, Metallica, поскольку она оставила на репутации группы несмываемое пятно. Пусть даже Metallica обладала всеми законными правами в деле Napster, но с точки зрения морали сайт занял более высокую позицию, став своего рода Робин Гудом по отношению к противному Шерифу из Ноттингема. И эти мысли бродили не только в умах поклонников, которые пользовались сайтом, но и у большинства музыкальной прессы в Великобритании и Америке, и даже других артистов, которые публично заступились за Napster. Фред Дерст из ню-метал-группы Limp Bizkit многозначительно сказал: «По-настоящему о [Napster] беспокоятся лишь те люди, которые думают только о своих банковских счетах». Потом он согласился, чтобы Limp Bizkit участвовали в бесплатном туре по всем США в поддержку Napster. В письме New York Times рэпер Chuck D сказал: «В отличие от многих приятелей-артистов, я поддерживаю обмен музыкальными файлами через интернет. Я считаю, артисты должны порадоваться Napster. Мы должны рассматривать его как новый инструмент продвижения».

Последняя мысль разделялась многими фанатами, которые утверждали, что использовали файло-обменные службы только для «ознакомления» с треками альбомов, которые они затем покупали онлайн или в магазине. А критики тем временем указывали на двуличие таких групп, как Metallica, которые стали известны благодаря обмену и торговле кассетами в эпоху до интернета в начале 1980-х годов, а теперь жаловались на то, что поклонники торгуют их современным эквивалентом. Однако каким бы ни было мнение относительно того, насколько материал, защищенный авторским правом, должен быть доступен в интернете, последнее обвинение было в лучшем случае непорядочным. Запись кассетной ленты и затем ее отправка другу, который, возможно, сделает две или три копии этой записи, – это трудоемкий процесс, да и качество немного ухудшалось с каждой последующей копией. Предположение о том, что это может значительно снизить способность артиста продавать оригинальные копии своих записей, очень сомнительное. Разница с Napster заключалась в том, что один фанат, выкладывая трек онлайн, делал безупречную запись доступной для миллионов скачиваний в день. Угроза для источников существования артиста очевидна. **Как сказал Скотт Степп, вокалист Creed: «Моя музыка – мой дом. Napster проникает через заднюю дверь и грабит за твоей спиной». Крестный отец рэпа Dr Dre также выступил с поддержкой группы, потребовав, чтобы дополнительным 230 142 пользователям Napster был аналогичным образом отключен доступ к скачиванию его музыки. После «недобросовестного» внесудебного урегулирования Dre подал иск против Napster на тех же основаниях, что и Metallica**.

Сбитый с толку успехом Ларс, обычно очень внимательно прислушивающийся к мнению фанатов, совершенно неверно интерпретировал ситуацию. С их общей с Q Prime точки зрения дело против Napster было обыкновенным «офисным» вопросом. Тремя годами ранее они угрожали судебным разбирательством Amazon.com за продажу неавторизованного альбома редких записей – действие, которое отчасти подтолкнуло группу к выпуску Garage Inc. Они так же приходили к онлайн-ритейлерам N2K, дистрибьюторам Dutch East India Trading Co. и независимому британскому звукозаписывающему лейблу British label Outlaw Records за продажу пиратского «живого» альбома. В январе 1999 года они подали иск в федеральный суд Лос-Анджелеса против Victoria’s Secret, каталога женского белья, требуя судебного запрета и возмещения убытков, когда обнаружили, что компания использовала без разрешения название Metallica для губной

помады. Еще они судились с Pierre Cardin за продажу смокинга Metallica. Тогда не было никакой негативной реакции с их стороны, и оба иска в конце концов были урегулированы во внесудебном порядке. Спустя всего несколько недель после появления Ларса на суде против Napster, группа подала иск на производителя парфюма со столетней историей – Guerlain – за нарушение прав на использование торговой марки их новых духов под названием Metallica, аромат с ванильной основой, поступивший тогда в продажу по головокружительной цене $175 за флакон объемом 8 унций. Они также разослали письмо в универмаги, включая Neiman Marcus и Bergdorf Goodman, «о прекращении и воздержании» за то, что те осмелились выставлять данный парфюм, который, по утверждению юриста Джилл Пиетрини, действующей от имени группы, является «подрывом, несправедливой конкуренцией, ложным обозначением происхождения и наносящим урон репутации группы». Ответ, который они получили, был «не совсем приемлемым», и они подали иск о взыскании штрафных санкций и обратились в суд с требованием обязать Neiman Marcus уничтожить духи.

Проблема с делом Napster заключалась в том, что на этот раз группа, казалось, наказывала своих поклонников. Поэтому иск против Napster как никогда ранее сконцентрировал внимание СМИ на Metallica. Внезапно и фанаты, и медиа обернулись против них; интернет роился как осиный улей. В группе Metallica Usenet создали длинную продолжающуюся тему под названием «Кирк и Ларс – гомосексуалисты», а веселая пародия на рекламу Metallica от компании, называющей себя Camp Chaso (детище продюсера, режиссера, писателя, а теперь политического обозревателя Боба Ческа), стала одним из самых популярных роликов в сети. Он изображал анимированного Ларса в виде крошечного, одержимого жадностью болтуна, а Джеймса – в виде огромного, тупоголового людоеда, кричащего слоганы: «Деньги – хорошо! Napster – плохо!» Парочка бродила среди кучи мешков с изображением знака доллара, а мини-Ларс тем временем вопил, как богата его группа, и оскорблял «бездарных ублюдков, которые пытаются украсть нашу музыку со своим долбаным Napster», говорил, что юристы группы «выследят и схватят тебя за задницу за воровство».

Как говорит Александр Милас, из-за всего этого Metallica выглядела «антихристом». Вся вселенная ополчилась на Ларса Ульриха, который достаточно успешно выставлял себя самым большим засранцем в галактике. Милас вспоминает, что видел Metallica на стадионе RFK в Вашингтоне, во время летнего тура

Summer Sanitarium по США в том году: «Прямо в середине сета Metallica перестали играть, и на большом экране появилось видео. Ларс Ульрих типа играет на барабанах, и рядом стоит пепси, и кто-то за кадром его убрал. Он останавливается и говорит: «Погодите минутку, это не круто, они забрали мой пепси. А знаете, что еще не круто? Красть чужую музыку и… бла-бла-бла». Я даже не шучу! Я перефразирую, потому что в этот момент я кричал и то же самое делали пятьдесят тысяч человек. Я потратил около сотни баксов, что в таком возрасте является внушительной суммой, чтобы послушать, как Ларс отчитывает меня, чтобы я не воровал записи, когда у меня уже было всё и даже синглы?! Это было просто отвратительно. И на самом деле оттолкнуло меня от них. В ретроспективе ты можешь полностью понять их точку зрения, но в тот момент они были не теми людьми, которые должны были вести эту просветительскую деятельность».

Рвение, с которым Ларс следил за ситуацией с Napster, становилось несоразмерным по отношению к другим судебным искам. Внезапно в этом появилось что-то очень личное. Дело только усугубилось, когда в средствах массовой информации началась критика Metallica. На премии 2000 MTV Video Music Awards Ларс забил еще один личный гол, выступив в видеоролике против Napster вместе с ведущим шоу Марлоном Уайнсом. Уайнс играл студента колледжа, который загружал I Disappear в своей спальне, когда внезапно появлялся Ларс и требовал объяснений. Пока персонаж Уайнса пояснял, что он не крадет, а «делится», Ларс продолжал демонстрировать, что он ведет себя неправильно, сначала выпив его пепси, затем позвав гастрольную команду Metallica, чтоб та вынесла все из его комнаты, перед этим наклеив на его вещи стикеры Napster. Видео вызвало определенную долю веселья среди гостей из индустрии. Но появление самого Ларса позже на сцене тем же вечером встретили довольно жестким свистом и недовольством публичной части аудитории. Несмотря на что он выглядел определенно не в своей тарелке, позже Ларс утверждал, что «не знал об этом, пока не ушел за кулисы». Шон Фэннинг, представляя награду, появился в футболке Metallica и многозначно объявил: «Я одолжил эту футболку у друга. Возможно, если мне понравится, я куплю себе такую», вызвав безоговорочное одобрение. И снова Ларс отмахнулся, заверив, что «все это было спланировано» и что организаторы просили его представить награду совместно с Фэннингом, но юристы Napster в последнюю минуту отстранили его, испугавшись, что Ларс воспользуется случаем, чтобы ухудшить ситуацию для их клиента. **В разговоре с Playboy всего несколько недель спустя, однако, Ларс выразил другое**

мнение, сказав, что «это, несомненно, худшая церемония награждения, на которой я был», и что он ушел рано, чтобы поужинать с друзьями.

Представленный злодеем, движимым жадностью, даже Джеймс, который отошел от дел в период, когда его жена Франческа родила второго ребенка, сына Кастора, в мае 2000 года, признавал, что «съеживался от определенных вопросов» на интервью: «О, чувак, не говори так». Тем временем Ларс, который тоже иногда вздрагивал из-за того положения, в которое его поставила его непримиримая позиция, так и не раскаялся: «Если ты можешь перестать быть фанатом Metallica из-за того, что я не даю тебе свою музыку бесплатно, тогда не пойти бы тебе куда подальше». Казалось, чувство было обоюдным, однако до сегодняшнего дня неудача с Napster висит тенью над всем, что Metallica пыталась делать, все их многократные попытки внести правки – включая подобострастное интернет-интервью Ларса, где он объясняет, почему обмен файлами – это хорошо для фанатов, в особенности в таких странах, как Саудовская Аравия, где скачивание треков – единственный способ получения доступа к музыке, которую они не могут купить на CD. «Я думаю, это здорово, – сказал он. – Очевидно, это способ делиться материалом, и я думаю, это круто. Думаю, мы были в смятении в эпоху начала интернета несколько лет назад, но сейчас мы с ним в мире».

Гораздо менее оглушительным, но более разрушительным был давно предсказанный уход Джейсона Ньюстеда, чье официальное отбытие из Metallica было анонсировано в январе 2001 года.

Согласно официальной версии раскол произошел из-за того, что Джеймс не позволил Джейсону выпустить альбом с его сторонним проектом – группой Echobrain. На самом деле он начался практически с того дня, как Джейсон присоединился к группе. «В последние пару туров он совершенно выпадал из жизни, – сказал Джеймс Classic Rock в 2003 году. – Уходил в свой маленький мир, был постоянно в наушниках, ни с кем не общался, а мы тоже не были королями общения. Мы были четырьмя парнями, которые замолкали, играли и давали выход зверю». Более того, как Ларс вспоминал в последний раз, когда мы разговаривали в 2009 году, Джейсон «был напряженным, очень серьезным… он пришел как новый член группы и, очевидно, так им и оставался на протяжении всех четырнадцати лет, что был с нами».

В то время Ларс был слишком отвлечен собственными проблемами. Будучи теперь в разводе со Скайлар и вдали от

своего двухлетнего сына Майлса, он временно проживал в гостиничном номере в Нью-Йорке, занимаясь микшированием дебютного альбома Systematic (Somewhere in Between) для поддерживаемого Elektra бутик-лейбла TMC (The Music Company), который он недавно организовал совместно с исполнительным директором Тимом Даффи. (Позже лейбл сядет на мель из-за личной неприязни двух основателей.) Меньше всего Ларса волновало, чем был занят Джейсон. Кирк тем временем думал, что альбом Echobrain был «отличным», и был счастлив, что он вышел. Джейсон сразу же отметил, на скольких записях других артистов появлялся Джеймс, включая вокал для Hell Isn't Good, для саундтрека к мультфильму South Park: Bigger, Longer and Uncut (Южный парк: большой, длинный, необрезанный); эпизодическую роль на двух альбомах Corrosion of Conformity, гитарную партию для одного из треков на альбоме Primus. Но Джеймс «не пытался продавать их», отвечал он, и сравнивал работу Джейсона над сторонним проектом с «изменой жене». Рассуждая над ситуацией два года спустя, Ларс, наконец, почувствовал себя достаточно свободным, чтобы признать причину упрямства Джеймса – его «проблемы с контролем». Он сказал: «Представление Джеймса об идеальной семье сродни философии мафии. Если ты – часть этой семьи и если ты делаешь шаг вовне, ты предаешь ее, и ты будешь подвергнут гонениям. И эта проблема лежит в основе многих вопросов, которые мы пытались разрешить за прошедшие пару лет».

По сообщениям, собрание группы в отеле RitzCarlton в Сан-Франциско длилось девять с половиной часов и было второй такой интенсивной встречей, прошедшей спустя неделю после первой. **Ньюстеду предоставили выбор: забыть Echobrain и остаться с Metallica или выпустить альбом Echobrain – и забыть Metallica. Джейсон ушел в тот же день. В его официальном заявлении упоминались «частные и личные причины, и тот физический ущерб, который я себе нанес за все эти годы, хотя и играл музыку, которую люблю»**. Однако за кулисами он признался, что чувствовал себя «почти раздавленным». Что было самым обидным, так это то, что Джейсон всегда равнялся на Джеймса, так же как Джеймс когда-то на Клиффа. «[Джеймс] научил меня решимости и настойчивости, – вспоминал Ньюстед. – Люди пытались сжечь его, сломать его, а он всегда отпрыгивал. И надирал тебе задницу. Неважно, какие у нас были различия… Я всегда буду уважать его как одного из лучших музыкантов всех времен».

По прошествии лет Джеймс тоже начнет оглядываться на этот эпизод с сожалением. Выступая в 2003 году с вновь обретенной

ясностью, которую принесла ему трезвость, он признал, что именно его собственные «страхи по поводу того, что его покинут, а также проблемы с контролем» лежали в основе того, как он отреагировал на желание Джейсона записывать свою собственную музыку: «Было логичным, что я попытался сжать кулак сильнее, чтобы сохранить семью, чтобы никто не уходил, боясь, что они могут найти что-то лучшее в другом месте, в то время как первоначально все, чего хотел [Джейсон], – это просто поиграть с другой группой и осознать, что, ну ты понимаешь, Metallica – это его дом. Ты не знаешь, что такое дом, пока не покинешь его. И он, возможно, испытывал бы больше благодарности за то, что он в Metallica. Это определенно конец этой истории». Однако он был достаточно откровенен, чтобы признать, что Echobrain «не была единственной причиной, по которой он ушел. Было много факторов, которые сошлись и заставили его сбежать в будущее, где он будет один в поисках счастья, которое, мы все надеемся, он найдет».

Тем временем у Metallica был новый альбом, ожидавший своего выхода. Джейсон ушел, а искать мгновенную замену у них просто не было желания, поэтому, когда Боб Рок предложил сыграть бас-партию на альбоме, парни с благодарностью согласились. Со страшными шрамами, оставленными на их репутации неудачей в деле с Napster, которую они до сих пор не готовы были признать, и страдая от психологических ран, которые вскрыл печальный уход Джейсона, впервые группа была абсолютно не уверена в том, в каком направлении должна двигаться их музыка. Рок и метал пережили глобальное возрождение во вкусах аудитории за тот период, когда Metallica в последний раз ступала на порог звукозаписывающей студии с серьезными намерениями, что было еще в 1995 году. Ню-метал, созданный пограничными рэп-рок-звездами, такими как Limp Bizkit и Linkin Park, занял их место в авангарде музыкального направления, но не существовало способа убедить Джеймса попытаться конкурировать в качестве рэпера. В то же время рынок классического рока переживал свое воскрешение в виде объединенных туров с оригинальными составами Kiss, Black Sabbath, AC/DC, Iron Maiden и других артистов с многомиллионными продажами, однако группа также не видела себя и в такой роли.

Прагматизм был теперь обычным делом, и, не имея возможности предложить что-то более конкретное, они были счастливы отдать инициативу Бобу Року, предложившему более коллективный подход – войти в студию с пустыми руками и буквально посмотреть, что из этого получится – идея, которая

ранее была бы воспринята как кощунство Хэтфилдом и Ульрихом, которые привыкли к полному контролю. Взяв в аренду на шесть месяцев старые армейские казармы недалеко от Сан-Франциско под названием «Presidio», по предложению Рока сессии имели гораздо больше «свободомыслия», чем на предыдущих альбомах Metallica, и над текстами должны были работать все – в буквальном смысле слова, поэтому все они садились в комнате и по очереди записывали строки, включая Рока. «Мы своего рода поменяли подход к написанию альбома, – сказал Боб. – Мы загрузили бóльшую часть оборудования из моей студии [и] записывались там в течение двух месяцев, подготовив около восемнадцати набросков для песен. Это определенно был другой подход. **Очень живое чувство… почти как у гаражной группы, только с великолепным записывающим оборудованием, которое могло запечатлеть все в момент зачатия, если можно так выразиться». Он предрекал: «То, каким будет этот альбом, – это то, кто они как люди, где они себя ощущают».** И так оно и будет, с той лишь оговоркой, что ни Боб, ни группа изначально этого не осознавали.

В этот период появился еще один совершенно неожиданный ингредиент: дополнительный член команды с зарплатой $40 000 в месяц – «тренер по повышению производительности» д-р Фил Таул. Бывший спортивный психолог, работавший, как известно, с защитником «Теннеси Тайтанс» Кевином Картером и легендарным тренером НФЛ Диком Вермейлом, он впервые столкнулся с музыкальным бизнесом, консультируя гитариста Rage Against the Machine Тома Морелло. Нанятый Q Prime, чтобы вернуть оставшихся членов Metallica и Боба Рока обратно к эмоциональному состоянию, позволяющему работать в студии, несмотря на последние неудачи, Таул не только инициировал интенсивные двухчасовые ежедневные сессии, но и оставался с группой днем и ночью, все больше вовлекаясь в сам процесс создания альбома.

В попытке оживить музыку в эпоху после трэша, гранжа, переосмысления, оркестров, славы и удачи, определенно в контексте ситуации с Napster и Джейсоном и новой групповой терапией группа создала новый формат музыки Metallica, самой явной особенностью которой станет полное отсутствие гитарных соло и неожиданных вырезанных и вставленных барабанных партий. Это был по-настоящему мучительный, яростно антагонистический материал, отразившийся в названии песен, таких как Frantic (Безумный), St. Anger (Праведный гнев), Some Kind of Monster (Наподобие монстра) и Shoot Me Again (Пристрели меня снова). То, насколько остальной мир будет

доволен результатами, станет предметом ожесточенных споров, даже больше чем в случае с Load и Reload. Но пока эти обсуждения были довольно далеко, поскольку через три месяца такой работы в Presidio однажды утром Джеймс явился с неожиданной новостью. Он записался на реабилитацию, к которой приступал немедленно, а все остальные планы необходимо было отложить на неопределенный срок.

«Когда мы начали играть после ухода Джейсона, – говорил Джеймс позже, – музыка была не такой, какой могла бы быть. Мы начали писать и затем погружаться дальше в себя, и осознавать, почему Джейсон ушел, что это значило для нас и все такое – и это всколыхнуло очень много эмоций и мыслей о том, как мы можем стать лучше как личности. И я принял решение пройти реабилитацию». Уход Джейсона, возможно, и был той искрой, которая, наконец, подожгла фитиль, но реальность была такова, что Хэтфилд уже давно подвергал сомнению свое ментальное и эмоциональное состояние, еще с тех дней, когда он планировал свою неделю, основываясь на том, когда у него будет похмелье. Он в первый раз бросил пить еще в 1994 году, когда, выражаясь терминами восстановления, он «справлялся в одиночку» в течение практически года, не употребляя алкоголя, но и не чувствуя радости от своего выбора. Вскоре он снова вернулся к алкоголю, оставшись с ним на все долгие годы мировых турне Load и Reload.

После смерти отца и брака в августе 1997 года с Франческой Томази, работавшей раньше в гастрольной команде Metallica, он качался как маятник между трезвостью оседлой жизни и распутством в турне, даже после рождения их детей: Кали (в июне 1998 года) и Кастора. Он мог играть роль большого и плюшевого семьянина, но вдали от дома – не только в туре, но и во время его частых охотничьих вылазок, где были только мужчины, – Джеймс по-прежнему был таким же вспыльчивым человеком, каким он был всегда. Когда во время коротких каникул в те первые месяцы работы над новым альбомом Metallica он отправился в первый день рождения своего сына Кастора на охоту на медведя и распитие водки двойной крепости на Камчатском полуострове в Сибири, в четырех часах езды на вертолете до ближайшего маленького городка, он, наконец, сломался. Когда Франческа встретилась с ним лицом к лицу, угрожая уйти с детьми, если он ничего не предпримет в отношении своего чудовищно эгоистичного поведения, «это был конец для меня», признался он.

Развязкой стала 11-месячная программа реабилитации – «милый маленький кокон», – как он называл ее. Хотя в самые

ранние и наиболее болезненные дни восстановления он не был таким уж милым: «Я осознал, насколько дерьмовой была моя жизнь. Сколько у меня было секретов, какой противоречивой была моя жизнь и как я рассказал обо всем этом своей жене. Все это дерьмо случалось в туре… Женщины, выпивка, все остальное». Эта очистка совести повлияла и на остальную часть группы: «Типа я первым обратил внимание на проблему, а затем внезапно, бац: «Эээ, вау, ведь правда ужасно, милая, что он это сделал?» И все же, насколько Джеймс может осознавать, оглядываясь на ситуацию спустя практически десять лет, «это спасло Metallica, в этом нет сомнения. Все это должно было закончиться, так или иначе». Измученный мыслью о том, что может потерять и жену, и группу, он решил: «Я должен собраться или потеряю все, и что тогда?»

Это также оказало непосредственное влияние на другой, более второстепенный проект, который теперь превратился в один из самых захватывающих в карьере группы. За месяц до прибытия в Presidio они договорились, что позволят нью-йоркским кинематографистам Джо Берлингеру и Брюсу Синофски снять документальный фильм о записи альбома. Известные ранее своим совместным дебютом в 1992 году – «Хранителем брата» (экспертиза по делу об убийстве Делберта Уорда) и четырьмя годами позже – фильмом «Потерянный рай: убийства детей в Робин Хиллз», Берлингер также выпустил сольный дебютный проект в жанре фантастики «Книга теней», критически высмеянное продолжение проекта «Ведьма из Блэр», которое стало такой катастрофой, что Берлингер сам решил уйти в тень на какое-то время. Теперь он снова вернулся к документалистике совместно с Синофски, и их первым крупным проектом стал фильм о Metallica.

Первоначальные амбиции в отношении фильма были скромными: по сути, он должен был стать рекламным инструментом, точно так же, как документальное видео 1991 года «Полтора года из жизни Metallica» было для Black Album. Сделка заключалась в том, что Metallica заплатит за производство фильма, но Берлингеру и Синофски будет предоставлен беспрецедентный доступ. По словам Берлингера, оба кинематографиста ранее имели дело с группой при работе над саундтреком к фильму «Потерянный рай» – «о хеви-метале, который судят так же, как и парней, обвиняемых в фильме». С тех пор велись смутные дискуссии о создании документального фильма Metallica, но «у них всегда была отговорка: «Мы не готовы отодвинуть занавес», – вспоминает Синофски. «Как оказалось, в тот период когда нас пригласили, в марте 2001 года, они были

наиболее уязвимыми, находились на самом низком уровне, и можно было ожидать, что в такой ситуации никто не подпустит близко съемочную группу – особенно такую команду, как наша, которая делает очень глубокие фильмы. Но они пригласили нас, дали нам полный доступ; никогда не говорили: «У нас сейчас встреча, так что вы не можете войти». Все двери были открыты, для нас не было ничего запретного. Нас никогда не просили уйти. С точки зрения доступности они относились к нам лучше, чем в любом другом проекте, в котором мы участвовали».

Когда они продолжили снимать, пройдя все неблагоприятные последствия решения Джеймса о том, чтобы сложить инструменты и обратиться за психиатрической помощью, фильм полностью трансформировался во что-то другое: подробное исследование людей в состоянии кризиса. Этот документальный фильм, полный потрясений, получил свое название в честь одного из новых треков, а самый удивительный факт о нем заключался в том, что Metallica вообще позволила фильму состояться. К тому времени наступила новая эра реалити-ТВ. Хэтфилд все еще скрывался на своей продленной программе реабилитации, когда в США вышли первые эпизоды революционного телевизионного сериала под названием The Osbournes («Семейка Осборнов») – феномен, который не ускользнул от радара Ульриха в 2002 году, в отличие от многих других. Будучи основной движущей силой группы, Ларс инстинктивно подталкивал Metallica к самым современным трендам, которые вдохновляли его в тот момент, хотя даже он не мог себе представить, каким в конечном итоге получится этот фильм. Когда на кинофестивале Sundance в феврале 2004 года состоялся премьерный показ, критики были настолько впечатлены, что выдвинули его на «Официальный отбор». Некоторые музыкальные критики предсказуемо называли его пародией на «документальный фильм о рок-музыке «This is Spinal Tap». Но это было совершенно неверно. Помимо того, что в Some Kind of Monster было совсем немного шуток, его идеи, раскрывающие известную группу перед глазами зрителя с неизвестной ранее стороны, находили отклик далеко за пределами рок-, метал- или даже альтернативной публики. Таким образом, ему удалось сделать для Metallica то, что оказалось не под силу альбому, который они так стремились записать: реабилитировать репутацию группы, вернуть их из состояния оторванных от реальной жизни, капризных миллионеров, уничтожающих Napster, ближе к тем верным правде музыкальным хранителям, в качестве которых они раньше воспринимались аудиторией.

Не то чтобы они знали об этом во время съемок, что с

очевидностью демонстрирует практически каждая сцена фильма. Вместо того чтобы выглядеть как победоносные завоеватели, планирующие триумфальное возвращение, на протяжении большей части 160-минутного видео Some Kind of Monster группа изображена как утопающий в море. Начинаясь буквально с того момента, когда их оборудование разгружалось в Presidio, и заканчиваясь более чем через два с половиной года первым туром группы с момента ухода Джейсона Ньюстеда, после провала, связанного с травлей Napster, прибытия доктора Таула, внезапного уединения Джеймса на тщательной и продолжительной реабилитации, назначения нового басиста и многих других вещей, которых ни Берлингер, ни Синофски не могли предвидеть, – в итоге мы получили реальное представление о том, насколько близко Metallica была к распаду в течение этих месяцев и в конечном итоге лет, пока создавались альбом и фильм. **С первых недель в студии, когда Джеймс постоянно пребывал «в дерьмовом настроении» и в ссорах, в особенности с Ларсом, до окончания тех томительных одиннадцати месяцев, пока он отсутствовал и остальные понятия не имели, где он и вернется ли он когда-нибудь вообще**. «Я готовлюсь к худшему», – говорит Ларс, в то время как камеры продолжают работать, бросая вызов правилу номер один в шоу-бизнесе: никогда не показывать струны и провода.

«Мы с Ларсом и Бобом Роком продолжали собираться, просто чтобы не терять веру, – вспоминал Кирк в 2003 году, – не упускать момента и не пропадать из виду, потому что все вокруг нас рушилось, и мы чувствовали, что, если будем сильными и будем держаться вместе, по крайней мере, мы будем друг у друга. Это было довольно трезвое осмысление того, что мы не слышали ничего о Джеймсе уже X времени, и я должен был продумать план Б. Я такой человек, которому всегда нужен запасной план, или, как говорит мой психолог, выходы, планы побега. Поэтому я сел и глубоко и надолго над этим задумался: «Есть ли у меня в жизни достаточное количество занятий, которые смогут заполнить пустоту, если Metallica не станет?» И я понял, что есть. Я также спросил себя: продолжу ли я заниматься музыкой? В этом не было сомнений, это то, чем я занимаюсь. Но был ли я готов к большому падению, прямо вниз на землю, ведь это означало начинать все с нуля. [Но] после того как я осознал, что смогу, я стал чувствовать себя увереннее настолько, чтобы подождать, чем все закончится, а не паниковать из-за ситуации, в которой оказалась группа».

Джеймс также осознавал, что без него группа могла оказаться на грани распада. «Думаю, каждый из нас проиграл в голове такую возможность, и что группа для нас значила, и это было

полезно, – размышлял он, – чтобы понять, что каждый из нас как человек важнее, чем Metallica, вещь, машина и творческая сила. Я точно прошел через это на реабилитации; я полностью снял с себя все до костей и выстроил себя заново как личность. Взросление в Metallica было всем, что я знал, и я не осознавал, насколько я пользовался и манипулировал этим. Но да, после того как Джейсон ушел, а я попал на реабилитацию, остальные определенно покрутили колесики у себя в голове, размышляя о том, как они будут управлять своим будущим, когда оно было не в их власти, и оно на самом деле никому из нас не подчинялось. Прийти к этой мысли было очень важно. Это сделало нас сильнее как личностей и дало нам реальное понимание того, сколько мы значим друг для друга и насколько мы воспринимали друг друга как нечто само собой разумеющееся».

Кирк вспоминал, как, в конце концов, Джеймс отправил им сообщение, через четыре месяца после того, как уехал на реабилитацию, «сказав, что ему нужно немного больше времени, чтобы решить свои проблемы, и он не знает, сколько еще это будет продолжаться», и тогда группа подумала, что это конец: «Это было очень долго. Мы не слышали о нем около шести недель или около того, и доводили с Ларсом друг друга до безумия, спекулируя на тему того, чем он занимался и почему мы от него не получали сообщений, и что происходило в его голове. В то же время к нам подходили друзья и говорили: «Я натолкнулся на Джеймса в торговом центре. Черт возьми, он хорошо выглядит». А мы такие: «Что это такое? Друзья группы видят Джеймса, а нас он держит в неведении». Это продолжилось весь сентябрь и октябрь, вплоть до третьей недели ноября. Жена приготовила мне вечеринку-сюрприз на день рождения, и я увидел этого парня, стоящего в углу, отбрасывающего знакомую тень, и это был Джеймс. Я был чертовски рад его видеть, и в его глазах я сразу увидел новую ясность; новое понимание и новую деликатность, которую я не замечал раньше. Это было удивительно, мы обменялись парой слов, и я смог убедиться, что с ним все в порядке и он находится в добром здравии. Но он сказал мне: «Ты знаешь, мне еще потребуется какое-то время». Таким образом, мы фактически не виделись до марта [2002 года], и только тогда мы начали воссоединение друг с другом. Это был период перестройки, через который нам пришлось пройти, чтобы приспособиться к новому Джеймсу Хэтфилду, и ему также пришлось перестроиться ради нас».

Для Джеймса его первое возвращение в группу «было очень страшным. В трезвом состоянии все страшно делать в первый раз, даже уйти с реабилитации было страшно. Пройти

через очищающие переживания [и] затем выйти обратно в мир было страшно. Ты находился в милом маленьком коконе безопасности там, так что можно было разрушить и воссоздать себя снова. Но, боже, выйти оттуда было жутко. «Что мне следует делать? Чего не следует? Куда мне пойти? Уф, я не хочу уходить, потому что что-то может спровоцировать меня на то или иное действие». Понимаешь, какое-то время мне вообще было страшно жить. Поэтому я не мог просто вернуться в группу, это так не работало. И мне было сложно объяснить им, что еще не время. Мне оно требовалось, чтобы подстроиться под этот мир, я не мог просто прийти и подключиться, потому что каждый раз, как мы включались и начинали играть вместе, это было как одеяло безопасности: мир оставался позади, и все снова было отлично. Это была зона безопасности, а я не хотел забывать обо всем остальном, что хотел реализовать: например, объяснить им, что я хочу, что теперь для меня все по-другому, что динамика изменилась, что мы больше не будем уезжать в тур на два года. Что моя семья важна для меня и я не могу позволить, чтобы мои дети росли без меня, и еще были другие приоритеты, и как эти другие приоритеты выстраивались в моей жизни. И ты знаешь, это было заразительно, эти мысли распространились в группе, и мы все начали изучать себя и стали уважительнее относиться друг к другу и к нашим нуждам». Внезапно он почувствовал себя чужаком, сказал он: «Я должен был заново представить себя этим парням, а они не знали, что и думать… Им, моей жене, всем». Он говорит, что «даже себе самому: «Это я говорю? Парень, я даже не думаю о том, что я говорю, и обо всем этом дерьме, которое вылетает из моего рта, понимаешь, и чувствую, что это правильно и мне хорошо». И да, особенно моей жене, понимаешь: «Я знаю тебя, ты любишь манипулировать», – наркоманы очень хорошо это умеют и, «Ах, это просто поступок», и через два года это стало стилем жизни. Но да, в группе назрели серьезные динамические изменения. И некоторые вещи должны были измениться… Один человек меняется, и все, кто вокруг него, его отношения, друзья, все меняется».

Одно из новых условий, поставленных Джеймсом, заключалось в том, чтобы они работали над альбомом в студии строго между полуднем и 4 часами вечера. Это они приняли, выйдя из себя, только когда он настоял, чтобы никто не работал над альбомом в его отсутствие. В фильме запечатлена сцена, когда Ларс, возмущенный предложением Джеймса, чтобы никто даже не обсуждал музыку, когда его нет, говорит ему, расхаживая по комнате: «Я теперь понимаю, что едва ли знал тебя раньше», – за которой следовал кадр, на котором Джеймс уезжает на своем

мотоцикле на урок балета своей маленькой дочери Марселлы.

Другой замечательной сценой в фильме была неловкая и болезненная встреча Ларса с Дэйвом Мастейном, которая состоялась, когда Джеймс был на реабилитации. В ней вечно обиженный гитарист рассказывает о том, как он все еще хочет, чтобы группа «разбудила меня и сказала: «Дэйв, тебе нужна психологическая помощь», а не просто вручила билет на автобус Greyhound в то холодное утро в Нью-Джерси в 1982 году. Также было несколько красноречивых сцен с Джейсоном, в которых он говорит, что нанять Таула было «чертовски неправильно», а также в которых Ларс, Кирк и Боб приходят на концерт Echobrain в Сан-Франциско только за тем, чтобы обнаружить, что Джейсон «уже покинул здание», когда они пришли за кулисы с пожеланиями ему всего наилучшего. Еще там были Клифф Бернштейн с белыми бакенбардами, украдкой поглядывающий на часы, пока слушал альбом; отец Ларса Торбен, похожий на Гэндальфа, который предложил «удалить» мрачный инструментальный кусок, которым они планировали открывать альбом; некоторые запоминающиеся моменты из прошлого группы, в частности, в одном из них гораздо более молодой Джеймс поднимает пиво, чтобы выпить за огромную аудиторию на открытом воздухе, рассказывая всем, как он пьян; откровенно разочарованный Кирк, напрасно пытающийся отвоевать хотя бы одно гитарное соло на новом альбоме. И так до самой кульминации, в которой новый альбом (довольно справедливо названный «Праведным гневом» St. Anger), наконец, выходит с разрушительно негативными рецензиями (которые не показывают в фильме), но все равно возглавляет американские чарты. Тем не менее возникает более искреннее чувство прозрения, когда ближе к концу группа демонстрирует видеосъемку в тюрьме Сан-Квентин, где Джеймс неуверенно, но трогательно принимает накидку покойного Джонни Кэша.

Быстро мелькали другие картины: как остепенившийся Кирк Хэмметт в ковбойской шляпе, покрывающей его вновь отросшие длинные волосы, пристально смотрит на купленное им ранчо или объясняет, как он недавно занялся серфингом (занятие, совершенно не соответствующее его прежнему имиджу человека, который выходил из дома только после наступления темноты); аукцион Christie's в Нью-Йорке, на котором продали бóльшую часть коллекции произведений искусства Ларса. «А здесь дают еще какие-нибудь коктейли?» – задорно спрашивает он, когда общая сумма аукциона превышает отметку в 40 миллионов долларов. Точно так же были зрелищные сцены того, как Ларс дает показания перед сенатским комитетом, утверждая, что

Napster «похитил нашу музыку», а снаружи фанаты уничтожают диски Metallica; или Боб Рок, пытающийся выжать хоть какую-то музыку из нездоровой атмосферы, которая возникла после того, как Джеймс, наконец, вернулся к работе, не просто создавая и играя на басу, но добавляя идеи текстов и изо всех сил стараясь не вмешиваться в их многочисленные ссоры, вызванные терапией.

Самыми лучшими и самыми худшими из всех были частые неловкие сцены с доктором Таулом. В один момент он клеил в студии знаки с надписью «Зонируй это» или предлагал, чтобы группа входила в «медитативное состояние», когда репетирует вместе, и кто-то может подумать, что от него можно было легко отмахнуться, поскольку он мало что предлагал из того, что нельзя было найти в книге практических советов. **Однако посредством сеансов с Таулом они, наконец, осознали тот факт, что так и не справились со смертью Клиффа Бертона и что подавление их страданий обернулось сначала против Джейсона, а затем против них самих**. Как Таул рассказывал Classic Rock: «С Клиффом Бертоном нужно было провести исцеление, используя ролевую психодраматическую игру. Мы этого не делали, поскольку это было сделано в процессе реабилитации Джеймса. Группа никогда не прощалась и не скорбела так, как должна была. Они просто пахали, как всегда заметая мусор под ковер… Теперь они узнали, что незавершенные в прошлом дела отравляют их настоящее».

Одной из наименее душераздирающих сцен фильма было прослушивание бас-гитаристов. С самого начала они поклялись, что нового парня не постигнет судьба Джейсона. Следовательно, люди, которые пробовались, были из высокопрофессиональных самостоятельных групп, в том числе Пеппер Кинан из Corrosion of Conformity, Скотт Ридер из Kyuss, Крис Уайз из The Cult, Твигги Рамирес из A Perfect Circle, Эрик Эйвери из Jane’s Addiction и Дэнни Лонер из Nine Inch Nails. Каждому из них было что предложить. Но Ларс высокомерно заявляет: «Если бы сейчас появился Клифф Бертон, то, возможно, и он бы не подошел». В конце концов, выбор пал на Роба Трухильо, у которого было больше всего общего с Клиффом и в музыкальном плане (с его стилем игры пальцами) и в личном тоже – в его невозмутимой, почти стоической способности противостоять всему, что может на него свалиться.

Роберто Агустин Мигель Сантьяго Самуэль Трухильо Веракрус родился в Санта-Монике в Калифорнии 23 октября 1964 года и начал учиться игре на бас-гитаре в пятнадцать. Он рос, слушая ритмы Джеймса Брауна и Parliament, играя песни Black Sabbath и Van Halen на вечеринках на заднем дворе. Он изучал

джаз в колледже, но бросил его, чтобы присоединиться к современникам Metallica – группе Suicidal Tendencies, на стыке панка и метала, которую поглотит сцена прото-трэша и которая будет выступать на разогреве у Metallica в туре 1993 года. Позже Трухильо играл в группе, поддерживающей Оззи Осборна, появляясь на альбомах панк-металистов Infectious Grooves, на сольном альбоме Alice In Chains гитариста Джерри Кантрелла и других сторонних проектах. Тридцативосьмилетний женатый парень с двумя детьми, массивный, практикующий серфер, он редко появлялся в чем-то, кроме шорт до середины голени и обрезанной футболке, и в отличие от членов Metallica никогда не отстригал свои волосы, достающие до талии. Уже тогда Роб Трухильо осознавал свою собственную ценность. Он был на каникулах на Гаити, когда ему позвонили. «Ну, приезжай в студию, потусуемся», – вспоминал он разговор с Кирком. Не имея «абсолютно никакого времени на то, чтобы выучить песни», он начал играть Battery, которую «вроде бы знал», за которой последовала Sad but True, Whiplash и For Whom the Bell Tolls: «Они не говорили, что там будет съемочная группа и они делают документальный фильм – я узнал об этом всего за двадцать минут. «Ты не против, да?» Забавно. Раньше я всегда старался скрыться от камер, которые преследовали Оззи на его телевизионном шоу. Определенно, здесь все будет по-другому».

В фильме очень заметны смешанные эмоции на его лице, когда ему делают предложение; он берется за голову и тяжело вздыхает: «Даже не знаю, что сказать», когда они информируют его о том, что он получит в качестве «аванса» 1$ миллион только за то, что присоединится. «Вокруг них была вся эта таинственность, ну ты понимаешь, пагубная Metallica. Но я этого не увидел. На самом деле из-за того, что я не увидел этой зловредной Metallica, я чувствовал себя неуютно». Приход Роба Трухильо «оказал успокаивающее действие на группу», – отмечает Александр Милас. «Он был не просто дворовой собачкой. У него была серьезная родословная. Metallica не внушала Робу благоговейного страха и не ошеломляла. И он много привнес своего. Он описывал себя как «полководец-самурай с бутылкой виски», что я думаю, достаточно точно описывает его присутствие на сцене. За ним так забавно наблюдать. Зажигающий бас-гитарист – сколько таких вы можете назвать?»

Когда ближе к концу Some Kind of Monster Джеймс узнает о плане Таула переехать с семьей в Сан-Франциско и затем сопровождать группу в туре, он начинает волноваться, не подумал ли хороший доктор, «что он тоже в группе». Попытка обсудить с ним этот вопрос стала одним из самых неловких

моментов в невообразимо неловком фильме, когда психотерапевт начинает извиваться при любом предположении, что он, возможно, слишком задержался в гостях, и из-за этого кажется более конфликтным и эмоционально зависимым, чем сам Джеймс. Он говорит о своем «видении» в «качестве тренера по продуктивности» и о том, что ему нужно убедиться, что новый бас-гитарист – «тот самый».

Оглядываясь на фильм пять лет спустя, Ларс сказал мне: «Они начали нас снимать в студии, и внезапно этот чертов ад вырвался наружу, и тогда все повернулось совсем в другую сторону. И я горжусь тем, что мы позволили этому случиться, и тем, что мы не стали этому препятствовать. Это превратилось во что-то самостоятельное, а Джо и Брюс почувствовали, что стали свидетелями чего-то особенного, стоя за своими видеокамерами, и они попросили нас довериться и просто продолжить эту своеобразную гонку, потому что поняли, что происходит что-то поистине уникальное. И мы доверились Джо и Брюсу в достаточной степени, чтобы они могли делать свою работу. В этом даже было что-то освобождающее. Потому что, как только ты отпускаешь себя до этой точки, потом ты уж не отдаешь себе отчета… для нас очень скоро перестали существовать мы и они, мы стали чем-то единым».

Помогло ли это на самом деле процессу, через который они проходили? «Я действительно считаю, что присутствие камер в моменты, когда мы действительно пытались быть откровенными друг с другом, я думаю, никоим образом не вынуждало нас фильтровать свои слова или подвергать себя какой-либо цензуре… **там была уязвимость и нагота, которые, вероятно, дополнялись присутствием камер – в те моменты, когда мы сидели друг напротив друга и говорили в основном то, что мы действительно думали и чувствовали». Он засмеялся, все еще осознавая, насколько «голыми» они позволили себе быть**.

Еще один момент, который мы можем увидеть в фильме крупным планом, это, конечно, извилистая концепция самого противоречивого и, безусловно, самого трудного для прослушивания альбома Metallica. Среди гнева и безысходности, очевидных предательств и эмоциональных переживаний песни St. Anger отражают личные страдания Ларса в ситуации с Napster, потерю Джейсона, призрак Клиффа и людей, которыми они стали в Metallica – конфликтными, изнуренными, безумно богатыми, а теперь, внезапно, очень неуверенными в себе. В музыкальном плане результаты были далеки от идеальных. Мало того что на альбоме отсутствуют гитарные соло, так еще и барабаны звучат очень механически, как удары молота по наковальне. Нет более

тихих моментов, баллад, инструментальных проигрышей, отрезков, где можно сбежать от страшного водоворота безумных гитар, резинового баса и страдальческого вокала. Взятые по отдельности, такие треки, как Dirty Window, Invisible Kid и Shoot Me Again, были одними из самых жестких, наиболее убедительно искренних, хотя и музыкально разрозненных моментов, которые группа создавала со времен обезображенного с музыкальной точки зрения, но решительно прямолинейного Justice пятнадцатью годами ранее; однако он был, безусловно, более оригинальным и душевным, чем тусклый I Disappear, который непосредственно ему предшествовал. В целом, однако, совершенно понятно, как St. Anger должен был работать – как горькая пилюля, которую необходимо было проглотить. «Я безумно зол на тебя!» – вопит Хэтфилд на заглавной песне; «Мой образ жизни определяет мой стиль смерти», – искренне призывает он во Frantic. Когда последний трек All in My Hands заканчивается тем, что он постоянно кричит: «Убей, убей, убей, убей!» – тишина в конце заставляет обратиться к самому себе. Задуманный как совместная работа, альбом устраивал не всех участников группы. По словам Кирка, только четыре песни получили все четыре голоса (включая Боба), одобряющие их для дальнейшей записи. Антипродакшн Боба едва ли помогал – различные части каждой песни перебирались и снова перетасовывались, перед тем как их вырезали и вставляли в запись на экране компьютера. Позже Кирк будет жаловаться на то, что он записал более ста гитарных партий в процессе создания альбома, но не знал, где каждая из них использовалась, а также почему большинство из них вообще не использовали. Роб Трухильо, добавил он, был не единственным, кто должен был выучить песни с нуля, прежде чем они могли сыграть их вживую. Дэвид Боуи и Брайан Ино, возможно, делали подобные вещи со своей музыкой в прошлом, так же как и U2, и Radiohead. Но это был музыкальный эксперимент на уровне, ранее неизвестном хард-року.

Как будто пытаясь подсластить пилюлю, на момент релиза St. Anger в июне 2003 года Пушхед разработал ему на удивление безвкусную обложку – изображение сжатого кулака с веревкой, завязанной на запястье, в стиле комикса. Однако это еще больше смутило критиков, которые и так были жестко настроены к любым сознательным попыткам радикализма. Рецензии были практически единогласно кислыми. Rolling Stone назвал его «покаянием ветеранов, поскольку трио, лишившееся Ньюстеда, снова создало сложный марафон из риффов, на этот раз сопровождавшийся катарсическими текстами от обновленного, трезвого, насыщенного терапией Хэтфилда. Но странности

продюсирования – такие как звук барабанов, который заставлял Ларса Ульриха звучать как двухлетнего мальчишку, стучащего по кастрюлям и сковородам железной ложкой, резали слух. А бедного Кирка Хэмметта, соло-исполнителя группы и человека, который выдерживал перебранки двух номинальных лидеров на протяжении двадцати лет, они не вознаградили даже соло. Теперь ему есть на что злиться». Для большинства тех, кто слушал альбом впервые, по словам Александра Миласа: «St. Anger был абсолютной мешаниной».

Директор по маркетингу Metallica сказал Кирку, что альбом был «гребаной коммерческой катастрофой». Условно говоря, он был прав. Несмотря на то что он достиг первого места в Америке и еще дюжине стран и третьей позиции в Великобритании, в общей сложности St. Anger было продано примерно в два раза меньше, чем S&M, и он остается, вероятно, их самым непопулярным альбомом, даже больше, чем подобострастный Reload. «Он до сих пор раздражает меня, – говорит писатель и давний хроникер Metallica Джоэл Макайвер, – потому что группа считает его символом бунтарства и перемен, в то время как на самом деле это просто собрание скучных риффов и ребяческих текстов». Тем не менее впервые со времен Master of Puppets Metallica делала альбом не для того, чтобы ублажить фанатов или критиков, а ради собственного удовольствия; альбом откликался в них на самом глубоком уровне, а дальше будь что будет. В этом отношении можно было бы утверждать, что они полностью преуспели; что St. Anger следует рассматривать в историческом свете в той же мере, что и в личном, часто неправильно понятым и даже вызывающим отвращение, как Tonight's the Night Нила Янга, Low Дэвида Боуи, Plastic Ono Band Джона Леннона; таким же диким, как Funhouse группы The Stooges; испытывающим жалость к самому себе, как и его кузен по крови In Utero группы Nirvana; таким же сбивающим с толку, как Berlin Лу Рида. Альбомы, которые отражали глубокий личностный кризис, через который прошли или проходили в данный момент артисты, поначалу было невозможно слушать, не морщась или не выключив их совсем, разозлившись на то, что они не исполняют свою функцию и не развлекают в традиционной манере.

«Речь идет о глубоко укоренившемся гневе, который пронизывает наши личности, – сказал Кирк. – Мы изучаем наши сущности и обнаруживаем, что в нас много чертова остаточного гнева, берущего начало в детстве, от которого ни слава, ни деньги, ни известность не являются противоядием».

На Kill 'Em All по его словам: «Мы были очень злыми молодыми людьми, а теперь мы очень злые мужчины среднего

возраста. То, что произошло в нашем детстве, является частью нашего ментального фундамента, и мы нашли ему позитивное применение, этому мы научились за последние два года, и звучит это как гнев St. Anger».

Однако повлияет ли выход гнева на их дальнейшее творчество?

«Я понимаю, что кого-то может затянуть этот страх нехватки творческого настроя, – допустил Джеймс. – Но я действительно в это не верю. Музыка была для меня великим даром, и я обнаружил это довольно рано, но мне не нужен алкоголь, мне не нужен гнев, мне не нужно спокойствие, мне не нужно ничего из этого, чтобы быть творческим». Все, что ему теперь было нужно, сказал он, «это жизнь: я пытаюсь отбросить все остальное – секс, наркотики, рок-н-ролл, шоколад – настоящая борьба в настоящий момент – или даже работу. Понимаешь, на реабилитации я все это увидел: как люди доводят определенное поведение до крайностей; оно становится их пагубной привычкой, навязчивым занятием, которое начинает разрушать их жизнь. И так все можно довести до крайности, но мне сейчас комфортно с этим чувством неизвестности, я доверяю ему, поэтому жизнь заполняет пустоту. Жизнь на условиях жизни мне подходит».

«Это забавно, – говорит Дэвид Эллефсон, – потому что вы смотрите Some Kind of Monster, и люди говорят: «О, а потом у них был психотерапевт». [В Megadeath] у нас было четыре психотерапевта! – он смеется. – Да я, черт возьми, был там, делал то же самое, жил в этом фильме. На самом деле это единственное, в чем мы победили Metallica. В групповой терапии». Metallica к тому моменту для меня как для журналиста, так и для поклонника, стала такой пиньятой; всегда было так: О, все самое лучшее было до Black Album и закончилось со смертью Клиффа. Внезапно они оказались людьми со своими недостатками и эмоциями. И я действительно снова начал любить Ларса Ульриха. Это возродило мою любовь к Metallica как группе настоящего, а не просто как пережитку восьмидесятых. В то же время я был шокирован тем, что они сделали это. Они как будто совершали акт высшей степени покаяния по отношению к своим поклонникам».

Для Джеймса Хэтфилда, однако, это было чем-то много бóльшим. До событий, показанных в фильме: «Мне ничего не помогало; это затрагивало мою семейную жизнь, жизнь группы, это влияло на все, что происходило вокруг нас». И дело было не столько в том, что теперь он вышел после реабилитации и все могло вернуться «в привычное русло». С этого момента понятия «нормального» не существовало. **Жизнь в Metallica и вне ее**

стала «постоянной работой». Он любил Metallica, но больше не был тем жадно пьющим водку, хватающим девушек за титьки парнем слегка за двадцать с длинными всклокоченными волосами, в облитой пивом футболке Misfits. Он позволил настоящему Джеймсу Хэтфилду (кем бы он ни был) исчезнуть. Теперь он хотел вернуть его обратно: «Не только в группе или в турне, но и дома. Ты пытался избежать этого чувства, но куда бы ты ни пошел, в тебе видели парня из Metallica, и как бы банально это ни звучало, ты принимаешь это на себя. Ты в некотором роде соглашаешься с этим, даешь автографы, когда пытаешься поужинать со своими детьми, или тебя фотографируют, пока ты отдыхаешь. Но ты не обязан этого делать. Любой человек сказал бы: «Можете оставить меня в покое хотя бы на секунду?» И при всем этом внимании я был так одинок и так потерян, и чувствовал неприятие всего этого. Конечно, это произошло не без причины, и я извлекаю из своего прошлого и положительные моменты, но теперь я обрел любовь к жизни как личность, а не как парень из Metallica».

Жаль, что для того чтобы сдвинуть дело с мертвой точки, Джейсону пришлось покинуть группу. «Думаю, если бы Джейсон выстоял еще два или три дня, а не пришел на ту встречу, сказав: «Я ухожу, без вопросов», в группе все было бы совсем по-другому, – сказал Кирк. – Это был огромный опыт обучения для нас, и запустил эту цепную реакцию Джейсон. Он был жертвенным агнцем, принесенным во имя нашего духовного и ментального роста, а также нашего творческого роста, и это просто отстой. Это Средневековье».

14. Новый черный

Через много лет, спустя еще одну жизнь, даже больше чем одну, мы дурачились, делая вид, что мы – старые профессионалы с хорошим вкусом. Он был в форме (а когда он не был?), и я не отставал. Это была статья, уже не для Kerrang! но для The Times; на этот раз не о новом альбоме, хотя это и было тяжело, а о рецессии и о том, что из-за этого рок снова стал большим. Был ноябрь 2008 года, и мировые банки находились на пороге коллапса, а Metallica снова была на коне, как никогда прежде. Могли ли эти два факта быть как-то связаны? Конечно, никто из нас ни на секунду в это не поверил, но об этом просили в газете, и мы оба должны были что-то с этим сделать – хорошее промо для него, милый очерк для меня. Мы подыгрывали друг другу. Выдающиеся фигуры в своих сферах, болтающие о всякой чепухе и получающие за это деньги, в то время как весь остальной мир спускался в ад на неисправном банкомате.

Что меня действительно поразило впоследствии, так это то, как я был удивлен на какой-то миг, осознав, что он совершенно забыл обо мне… о нас. Если вообще когда-то были «мы».

«Эй, – сказал он вначале, с приятным искаженным акцентом, все еще нетронутым, хотя и более американизированным с годами, как и следовало ожидать, – могли ли мы подумать тогда в Майами, будучи пьяными в стельку, что в следующий раз, когда мы встретимся, у нас будет шестеро детей?»

Он говорил о той ночи в туре Monsters of Rock 1988 года, растянувшись в своем гостиничном номере, слушая эти ужасные ранние миксы из напыщенного альбома Justice. С тех пор мы говорили много раз, встречались в разных местах – Токио, Лос-Анджелесе, Лондоне, – общались по телефону, ужинали с друзьями – и я на мгновение оскорбился, что все, о чем он вспомнил тогда, – это один далекий вечер, полный наркотиков и забвения.

Затем я подумал о том, где он был все это время: двухлетние туры, особняки за $15 миллионов, две бывшие жены и любовницы, которых я никогда не знал, частная коллекция искусства, настолько ценная и громадная, что он был вынужден хранить ее в вентилируемой сокровищнице где-то в калифорнийской пустыне, перед тем как продал, или, как он выражается, «передал», – одна из тех дежурных фраз, которую богатые используют для описания чего-то, что остальные люди только пытаются понять и принять. Коктейли с Кортни Лав, теннисные матчи с Джоном Макинроем, судебные дела, тренер личностного роста и миллионные сделки на атрибутику, и бесконечно звонящий телефон.

Такое дерьмо всегда случается, где бы ты ни был и кем бы ты ни был, но в особенности, если ты – Ларс Ульрих, мозговитый изобретатель самой тяжелой метал-группы из всех.

– Ну да, – сказал я, – кто бы мог подумать…

Настоящая реабилитация Metallica началась в турне. Madly in Anger with the World tour официально начался 30 апреля 2003 года с первого публичного выступления с Робом Трухильо в составе группы во время съемок для сингла с St. Anger в тюрьме San Quentin. Будучи выдающейся работой – не в последнюю очередь благодаря трогательной речи, с которой Джеймс выступил перед угрожающего вида тюремными обитателями перед началом съемок (которую вырезали из финального монтажа, но вставили в Some Kind of Monster), – она все же выглядела ужасно надуманной, частью пиар-кампании с целью доказательства того, что они преодолели фазу отталкивающего макияжа и мужских поцелуев и вернулись к своим тяжелым корням. За исключением того, что парни из Metallica никогда не были по-настоящему хеви: Ульрих был ребенком из семьи среднего класса, который увидел свой шанс и воспользовался им, всецело и беззастенчиво; Хэтфилд, будучи живым воплощением Волшебника Оз, с маленьким, быстро бьющимся сердцем за большим и пугающим щитом, отчаянно тянущего за рычаги и молящегося, чтобы никто никогда не смог его рассмотреть по-настоящему; Хэмметт, бесхарактерный человек, который сумел не поднимать головы и не потерять ее окончательно, даже если это означало быть хорошенько поджаренным. Единственным, кто источал какую-либо реальную угрозу, был Трухильо, и даже он едва ли родился в трущобах; он просто выглядел так. Как выразился Александр Милас: «Мне жаль, но ты понимаешь, у твоей группы нет такого авторитета, чтобы записывать подобное видео [в тюрьме]. Как можно верить метал-группе, которая пользуется увлажняющими средствами? Такого просто не может быть».

Тем не менее стоило большого мужества выйти, как это сделал Джеймс, и сказать собравшейся публике из лысых и татуированных мускулистых парней, что «злость – это эмоция, с которой я боролся почти всю свою жизнь». Они по меньшей мере пытались вновь утвердить свою музыкальную идентичность, и если принимать видео St. Anger за чистую монету, то это было самое жесткое произведение Metallica со времен One, выпущенной почти за пятнадцать лет до этого. Неделю спустя они стали участниками памятного шоу «Иконы MTV», на котором такие команды, как Korn и Limp Bizkit, стоявшие в свое время по другую

сторону баррикад в конфликте с Napster, пришли, чтобы выразить свое уважение. Это была еще одна важная ступенька, заложенная в программу входа в общественную жизнь, которой они теперь придерживались. Metallica также играла вживую, и это было первым публичным представлением с Робом, а также первым представлением после возвращения Джеймса с реабилитации. «Мы с нетерпением ждем, что эта новая страсть к жизни распространится дальше, – сказал он Rolling Stone, стараясь звучать максимально уверенно. – У Metallica есть новая сила, которой не было раньше. Все еще есть и пугающие моменты. Но я настроен довольно положительно. Я правда горжусь нашей новой музыкой. Думаю, мы делали это, не отпуская педали».

Они понимали, что в туре их ждут настоящие испытания. Джеймс, в частности, был обеспокоен и напуган тем, что может сорваться, обесценив двухлетнюю работу над собой. **В студии тоже было необходимо согласовать новые правила; и самое важное касалось не самого Хэтфилда, а его окружения. А именно: остальным разрешалось пить и делать то, что им нравилось, но они должны были быть вежливы и желательно не попадаться Джеймсу на глаза за кулисами.** «Мы с Кирком и Трухильо все еще можем опрокинуть по пиву, – быстро успокоил Ларс. – С этим нет проблем. Джеймс был просто ангелом в этом отношении. Он не занимается проповедованием, не играет в полицейского и не лезет в чужие дела». «Быть трезвым в туре было здорово, но в то же время страшно», – сказал Джеймс. Он спрашивал себя: «сколько часов он потратил впустую, сидя с кем-нибудь в баре и разговаривая с людьми, которых никогда больше не видел?» Вместо этого он пытался смотреть на все это так, «будто это были первые гастроли», знакомиться с достопримечательностями и узнавать о новых местах, а не превращать все в аморфное алкогольное пятно, как он делал в прошлом.

Чтобы снять напряженность, Metallica организовала серию из четырех спектаклей для фан-клубов в театре Fillmore в Сан-Франциско (ранее Fillmore West). К июню они вернулись в Европу, впервые за пять лет выступив в роли хедлайнеров. Несмотря на то что «раньше» Джеймс поставил условием «не более двух лет в туре», мировое турне Madly in Anger длилось девятнадцать месяцев, и билеты были распроданы вплоть до его финальной даты в Сан-Хосе, Калифорния, 29 ноября 2004 года. Чтобы позволить Джеймсу и всем остальным вернуться домой к своим семьям, в гастролях были предусмотрены дополнительные перерывы. Но во всем остальном для внешнего мира это выглядело как обычный бизнес. В Париже они сыграли три

концерта в трех разных клубах за один день.

Слабые рецензии на альбом были в значительной степени пересмотрены общественностью благодаря хорошему приему, который получил Some Kind of Monster после его предварительного просмотра на фестивале Sundance в феврале 2004 года. «Мы много слышим от наших современников из других групп о том, что они посмотрели этот фильм и он очень резонировал с тем, что происходило у них самих, – сказал мне Ларс. – Он был лучше принят в кинематографе, чем в музыкальной индустрии, и в музыкальной индустрии его лучше восприняли современники, а не профессиональные игроки. Я думаю, что многие профессиональные игроки чувствовали, что это было похоже на… Вау, это совершенно лишняя [информация]. Я думаю, что некоторые из них были немного раздражены. Но наши коллеги по цеху и чуваки во всех других группах были очень приветливы и, безусловно, могли отождествлять себя с большей частью фильма».

В том же месяце, что и Sundance, Metallica выиграла еще одну награду «Грэмми» за лучшее исполнение в стиле метал, на этот раз за сингл St.Anger. Летом они закончили второй стадионный тур по США US Summer Sanitarium вместе с Linkin Park и Limp Bizkit, которые поставили печать одобрения на афише в качестве приглашенных гостей. Роб Трухильо мерил все это своими гигантскими извилистыми шагами. «Я игнорировал средства массовой информации и даже фанатов, – сказал он. – Я просто сказал себе: «Я буду Робертом и буду на сто процентов действовать по-своему». Легче сказать, чем сделать, признал он позже. «Это было тяжело. Я должен был выучить всю дискографию за двадцать два года их существования. И я должен был выучить альбом St. Anger». Он также должен был научиться выстраивать сложные отношения, переплетавшиеся как нити через всю музыкальную историю трех членов группы. «Тебе приходится разбираться в том, как уравновесить каждого из них, – сказал он дипломатично, – потому что они все такие разные».

В 2005 году они сделали годовой перерыв, что впервые с 1994 года произошло добровольно, и это мирное затишье прервалось только в ноябре, когда они согласились появиться в качестве специальных гостей Rolling Stones – единственной группы, у которой Metallica была счастлива играть на вторых ролях, – на двух масштабных шоу на стадионе AT&T Park football stadium в Сан-Франциско. В группе, которая так серьезно полагалась на единство и сплоченность, на то, что вместе они сильнее, чем по отдельности, трое участников, которые играли каждый альбом

Metallica, говорили о необходимости выражать свою индивидуальность, о поиске уединения, когда тур заканчивался, или когда последний трек на альбоме был записан. В глубине души они оставались все теми же одиночками, несмотря на то что каждый из них делал напряженные попытки встроить семейную жизнь в это одиночество.

Джеймс полностью посвящал себя Франческе и детям, особенно младшей, «моему маленькому ангелу», Марселле. Впервые он присутствовал при родах и даже перерезал пуповину: «Моя дочь в значительной степени сблизила нас». Он больше не ездил на охоту: «Теперь в этом нет необходимости – убивать животных только ради убийства». В его логове все еще висели головы животных, убитых на охоте, включая кабана, антилопу и 1600-фунтового буйвола, в которого пришлось выстрелить четыре раза из ружья, чтобы свалить.

Но теперь Джеймс получал удовольствие от езды на скорости «сто пятьдесят миль в час на машине». Уверенный в том, что и он, и Metallica стали сильнее, пережив все взлеты и падения, он сказал: «Я шел по жизни, пытаясь избежать трудностей, залив их алкоголем или спрятавшись, но будучи в состоянии противостоять им и принять, и зная, что вырастешь после того, как пройдешь через огонь и будешь в порядке, все, о чем мы говорили – Napster, Джейсон, реабилитации, сделали нас сильнее как людей и как группу. Мы тянулись друг к другу и почувствовали благодарность за то, что живы и что мы все еще в Metallica».

В то время Ларс жил с датской актрисой Конни Нильсен, с которой познакомился во время перерыва в турне Madly in Anger в конце 2003 года. Позже у них появился сын, Брайс Тадеус Ульрих-Нильсен, рожденный в Сан-Франциско 21 мая 2007 года, вдобавок к детям от брака со Скайлар – Майлсом и Лейн, и сыном Себастьяном от отношений, предшествующих Конни. Благодаря сочетанию Metallica, Napster и Some Kind of Monster Ларс стал теперь именем нарицательным в Америке, так что даже появился в специальном выпуске со знаменитостями «Кто хочет стать миллионером», на котором он выиграл 32 000 долларов для Клиники Haight Ashbury Free (оказывает первую помощь пациентам с токсикоманией и проблемами психического здоровья). Продав бóльшую часть своей коллекции произведений искусства, Ларс опять вернулся к коллекционированию. Как он выразился: «Это одно из тех занятий, где я могу быть собой. Оно не связано с ролью барабанщика в рок-группе. В художественных кругах меня принимают таким, какой я есть. Я люблю ходить в мастерские художников и галереи, а также аукционные дома».

Это было, по его словам, «мое святилище». Разговаривая со мной из своего закулисного укрытия в Глазго в 2009 году, он объяснил, чем он увлекается сегодня: «Большинство работ, которые я покупаю, принадлежат художникам. Я больше интересуюсь изобразительным искусством, чем скульптурой. В наши дни современное искусство больше связано с идеей, а не с ее воплощением. А я больше тяготею к исполнению, чем к идее. Меня интересуют те моменты между художником и холстом, а не то, насколько умной была идея… Поллак, Де Кунинг, Раушенберг, Джаспер Джонс, Ротко, знаешь, Горки. И еще некоторые европейские ребята, как, например, [художник и скульптор Жан] Дюбюффе. Но больше всего художники…». Он когда-то начинал писать собственные холсты, но «не настолько, чтобы говорить об этом. Поверь мне! Полу Стенли и Ронни Вуду не о чем беспокоиться!» – рассмеялся он.

Кирк Хэмметт также наслаждался своей версией домашнего уюта, живя в районе Сан-Франциско на Тихоокеанских высотах, в своем особняке в готическом стиле, с интерьерами из темного дуба, роскошными распятиями и чучелами двуглавых овец, со своей гавайской женой Лани и их сыном Энджел Рей Кила, родившимся в сентябре 2006 года, а также с двумя собаками Дарлой и Хоку и несколькими кошками. (В июне 2008 года у них родится второй сын, Винченсо Кайналу.) Они встретились на пике эпохи Load, и, несмотря на то что теперь любили проводить время на своем ранчо, катаясь на лошадях или занимаясь серфингом на пляже, Кирк оставался все тем же парнем, любившим затянуться время от времени косяком. Он тоже был коллекционером, хотя его интересы в искусстве концентрировались в области памятных вещей старых голливудских фильмов. Ему все еще нравилось читать комиксы, старые и новые. «Я до сих пор увлекаюсь этими вещами, да, – сказал он мне в 2009 году. – Не думаю, что когда-нибудь вырасту из этого, понимаешь? Я до сих пор люблю читать комиксы, смотреть фильмы ужасов, покупаю игрушки, черт возьми. Я все тот же парень. Просто теперь всего этого у меня стало больше». Оригинальный фильм «Франкенштейн» 1931 года по-прежнему был «его самым любимым. Это нить между «Франкенштейном» и «Невестой Франкенштейна». Его любимой книгой была, «возможно, «Тибетская книга мертвых». Он увлекался йогой и, по его словам, «буддийской философией. Буддийские учения находили во мне отклик». Он верил в закон кармы и был вегетарианцем; теперь его любимым напитком было не пиво, а шампанское. «Классика, да», – ухмылялся он. И, конечно, редкий день он проводил, не притрагиваясь к гитаре.

Поставить точку в вопросе реабилитации Metallica перед

обществом в музыкальном плане помогло их решение превратить выступление на фестивале летом 2006 года в празднование двадцатилетия Master of Puppets, где впервые был исполнен весь альбом целиком, трек за треком. Они с запозданием выходили на рынок классического рока, но теперь, добравшись до него, извлекали из этого максимум пользы, как, впрочем, и всегда. В разговоре Кирк назвал MOP своим «любимым альбомом Metallica. Я действительно чувствовал, что мы сплотились как группа и как личности, и это то, чем стал Master of Puppets. И это закончилось только потому, что мы потеряли дорогого друга и нам пришлось собирать все по частям и начинать заново». Оглядываясь назад сейчас, он сказал, что по-прежнему считает Master и Black лучшими альбомами группы: «У нас было свое видение. В Master мы стремились сделать самый тяжелый, самый выдержанный альбом, который только могли. Black Album был больше о том, чтобы распространить взгляды Metallica на широкую аудиторию, оставаясь при этом тяжелыми». Однако в его памяти больше всех выделялся MOP, потому что «для нас это было просто волшебное время. Мы ставили нужные ноты в нужные места. При этом у нас не было цели сделать альбом, который выдержит испытание временем через двадцать лет. Мы этого не планировали. Мы просто хотели сделать лучший альбом, на который были способны. И мы сосредоточились и пристегнулись. Мы всегда понимали, что мы отдаем все, что у нас есть, и если вдруг получится не то, что мы хотели, то, по крайней мере, мы знали, что приложили все свои усилия. Таковы наши принципы. Честно говоря, я рад, что альбом все еще звучит современно. Я поставил его недавно, просто чтобы послушать перед разговором с тобой, и у меня возникла такая мысль: «если бы MOP выпустили сегодня, он был бы там, в топе с самыми последними релизами – понимаешь, с точки зрения звука, качества, записи, концепции он все еще актуален. Даже содержание текстов, то, что Джеймс писал когда-то давно, все еще не утратило смысла. Музыка, звуки, отношение, подход – все это до сих пор актуально, потому что люди по-прежнему используют техники, которые мы когда-то выковали. Мы осознавали, что люди ждут от нас очень многого. Мы были другой группой, мы были экстремальной группой и понимали, что наш звук уникален, и мы просто хотели его расширить. И для нас все сработало наилучшим образом…». Назвав свой тур Escape from the Studio 06 (где они работали над идеями для своего следующего альбома), они впервые исполнили альбом на большом фестивале Rock am Ring в Германии 3 июня. Он включал также первое полное исполнение трека Orion (в прошлом играли

только среднюю часть в рамках бас-соло Джейсона или импровизированные инструментальные пассажи между другими номерами). В свете того, что MOP играли целиком, было примечательно, что с эпохи Load/Reload исполнялся только один номер – Fuel, а с St. Anger – вообще ни одного. Классические три трека – Enter Sandman, Nothing Else Matters и Sad but True – сформировали костяк их выхода на бис, дополнительно в начале шоу они играли еще три трека с Ride the Lightning (Creeping Death, For Whom the Bell Tolls и Fade to Black). Плюс всего одну песню с Justice – One, и Seek and Destroy с Kill 'Em All. Кирк играл на гитаре Boris Karloff, Джеймс носил удлиненную эспаньолку, Ларс начинал лысеть, но сохранил свой внутренний стержень, а Роб гримасничал, исполняя Orion, будто вызывая дух Клиффа. Это было удивительное зрелище, которое повторится позже в том же месяце на фестивале Донингтон в Англии – теперь переименованном в фестиваль Download – и в оставшиеся даты тура в Ирландии, Эстонии, Италии и в августе (после очередного перерыва) на двух представлениях в Японии, с финальным выступлением на главном олимпийском стадионе в Сеуле, в Южной Корее, 15 августа.

Между тем за закрытыми дверями уже строились планы еще более удивительного и как обычно прагматичного альбома, возвращающего группу к ее корням. На полпути записи St. Anger Фил Таул сказал им: «Вся та работа, которую вы проделаете сейчас, – для следующей записи». Так и оказалось. В этот раз группа вновь пошла на риск и решила не включать Боба Рока в новый проект. По стечению обстоятельств (а может быть, и нет) именно тогда появилась онлайн-петиция, собравшая виртуальные подписи более чем 20 000 фанатов, с просьбой отказаться от Рока в качестве продюсера. Его обвиняли в слишком большом влиянии на музыку группы. Или, если говорить точнее, из него сделали козла отпущения за то, что он возился с их формулой. Его обвиняют в коротких волосах, в макияже и неловких сценах, демонстрирующих неуверенность в себе, и влиянии терапии на Monster. Как будто его так и не простили за то, что он пришел и превратил Metallica из гусеницы трэш-метала в бабочку рок-мейнстрима, продавшую альбомов на миллиарды долларов благодаря Black Album. И теперь уже не простят. Как будто кто-то должен отдуваться и за Load и St. Anger. Рок, раздосадованный всеобщим безразличием, диссонирующим с его собственными чувствами, лишь сказал, что петиция была очень болезненной для его детей. «Иногда даже с отличным тренером команда продолжает проигрывать, – сказал он, словно извиняясь. – Вам нужно найти новую кровь».

Группа согласилась и в феврале 2006 года объявила, что следующий альбом Metallica будет продюсировать Рик Рубин. Поклонники метала приветствовали это решение. Рубин был тем человеком, который подписал сделку для Slayer и продюсировал Reign in Blood, до сих пор считавшийся величайшим трэш-метал-альбомом.

В то время как заслуги Рубина в широких массах были неоспоримы, реальная причина, по которой был выбран именно он, была связана с его более свежим и гораздо более громким успехом как продюсера, который в одиночку восстановил карьеру Джонни Кэша, сумев спасти его от того неловкого положения, в котором оказался артист благодаря серии альбомов American Recordings, которые в 1990-х годах полностью преобразили его карьеру в художественном и коммерческом отношении до такой степени, что Кэш на момент своей смерти в 2003 году был большей звездой, чем за всю предыдущую карьеру. Недавний успех Рубина, проделавшего практически идентичную работу для Нила Даймонда с его выдающимся альбомом 12 Songs, с которым он вернулся на сцену, был спасением когда-то блестящего автора песен от творческого болота жилых кварталов Лас-Вегаса и презрения СМИ – что также не ускользнуло от внимания группы. Более того, в то время как Рубин помогал Кэшу возродить его карьеру, он также проделал аналогичную работу для AC/DC, настояв на восстановлении первоначального состава, прежде чем в 1995 году они смогли выпустить лучший альбом последних десятилетий – Ballbreaker.

Крупный мужчина, обычно одетый в свободную рубашку и брюки цвета хаки, с огромной растрепанной бородой, в черных очках и с пухлыми чертами лица, Рубин напоминал Орсона Уэллса в образе хиппи, и определенно в нем было что-то от сочинителя музыки. Рубин любил ходить босиком на собрания, поддерживал дзен-философию вегетарианства и законов кармы; перебирал буддийские молитвенные бусы из лазурита, когда говорил, закрывал глаза и молча раскачивался взад-вперед, внимательно слушая музыку, прежде чем вынести афористическое суждение. Его голос был на удивление мягким и всегда обнадеживающим, за что многие из артистов, что работали с ним, прозвали его Гуру.

Будучи пухлым еврейским мальчиком, росшим в Лидо-бич, на нью-йоркском Лонг-Айленде, Рубин испытывал страсть к музыке столько, сколько мог себя помнить. В контексте его будущей карьеры интересно, что он любил The Beatles, но никогда «особенно не увлекался Stones». Какой бы ни была музыкальная среда – от хеви-метала до кантри, от хип-

хопа до чистой поп-музыки (все, к чему он прикасался в различные периоды своей жизни), – сила песен всегда имела наивысшее значение, говорил он. Отсюда его вдохновляющее предложение Кэшу, которому уже было далеко за шестьдесят, исполнить кавер-версии рок-хитов, таких как Hurt группы Nine Inch Nails, Personal Jesus группы Depeche Mode и Rusty Cage, Soundgarden. (Он также предлагал Кэшу попробовать Addicted to Love Роберта Палмера, но этот постмодернистский эксперимент оказался слишком радикальным для шестидесятилетнего артиста.) «У меня нет ни образования, ни технических навыков, – настаивал Рубин, хотя он умел играть на гитаре и обращаться с оборудованием в записывающей студии, – дело исключительно в способности слушать и пытаться направлять артиста на путь, позволяющий ему стать лучшей версией себя с точки зрения фаната».

За свою карьеру Рубин продюсировал ключевые альбомы для многих артистов: Beastie Boys (Licensed to Ill), LL Cool J (I Need a Beat), The Cult (Electric), Red Hot Chili Peppers (Blood Sugar Sex Magik) и многих других. И все же, несмотря на свое происхождение, смешение рока с рэпом, а также инновационную работу с Beastie Boys и LL Cool J (Рубин продюсировал Walk This Way, первый серьезный хит на стыке рока и рэпа, для Run-D.M.C. и Aerosmith в 1985 году), любовью всей жизни Рубина всегда оставались рок и хеви-метал. Работа с Metallica дала уникальную возможность выложить все свои таланты на стол.

«Он смотрит на общую картину, – сказал Ларс о первых сессиях с Рубином, – он не анализирует отдельно барабанные темпы или не говорит Джеймсу играть в фа-мажоре. Он больше смотрит на чувство: все играют вместе? Рик – это человек души». Или как объясняет Рубин: «Правильный звук достигает принимающей стороны и находит свой путь. Бóльшую часть того, что я делаю, составляют присутствие и прослушивание в поиске правильного звука». Он был скор на похвалу и на суждение. «Для него не существовало оттенков серого, – сказал Ларс. – Он говорит то, что думает. Это либо гениально, либо полное дерьмо».

Рик много лет знал Ларса, Джеймса и Кирка, но они никогда не работали с ним и не были знакомы с его методами. «Представьте, что вы не Metallica, – с самого начала сказал им Рубин. – У вас нет хитов, которые вы могли бы сыграть, и вы должны выйти с новым материалом и сыграть его в битве с другими группами. Как вы будете звучать?» Это было тем утверждением, которое, по мнению Джеймса, сразу же задало «фокус» проекту. Согласно Ларсу, «Рик сказал, что хочет сделать

бескомпромиссную запись Metallica». Рубин – настоящий поклонник метала, который когда-то отказался от возможности работать с Оззи Осборном, сказал мне, «потому что мне может быть интересно только создание классического альбома Black Sabbath, который отражал бы ту золотую эпоху», – и это был код к созданию истинного альбома Metallica, который ранее был возможен только в период, когда был жив Клифф Бертон. Или по словам Ларса: «Каждый раз дорога разветвлялась, мы говорили: «В 1985 году мы бы сделали это». Роб Трухильо, со своей более взвешенной точкой зрения, просто отметил тот факт, что Рубин настаивал на том, чтобы они стояли в студии во время игры и «зажигали, как на живом выступлении».

Конечный продукт, как и было обещано, недвусмысленно возвращал слушателя к альбомам группы 1980-х годов – теперь считавшимися классикой жанра, – даже в том, что касалось выбора размера компакт-диска – всего на десять треков. Все, кроме одного, длились более шести минут – еще один явный признак фокуса, – и авторство было в равной степени распределено на всех четырех участников, чего, несомненно, никогда не случалось в восьмидесятых. Но все надежды на то, что последует некий возврат к золотой эре Metallica, быстро развеялись с первыми треками That Was Just Your Life и The End of the Line. Оба длились более семи минут и, по крайней мере, при первом прослушивании проваливались с верхнего яруса шоколадной коробки Ride the Lightning; оба исчезали из памяти через несколько минут после того, как достигали предсказуемо взрывной кульминации – как и большинство треков на альбоме. И это не говоря уже о том, что Broken, Beat & Scarred (более шести минут) или The Day That Never Comes (почти восемь) не являются однородными, полноценными записями Metallica: последняя наталкивает на мысли о каком-то лабораторном гибридном смешивании Load и Justice, которое начинается относительно спокойно, а потом на полпути срывается в состояние безумия в стиле Iron Maiden; первая является более традиционным, но гораздо лучше сведенным дублем с Justice, из-за гитарного соло, откровенно заимствованного с One. Это единственное, что немного задерживается в памяти, так же как Creeping Death или Leper Messiah при первом прослушивании.

Еще одна композиция с ужасным названием All Nightmare Long, восьмиминутный эпичный трек в стиле олдскульного трэша через призму ценностей продюсирования XXI века Рика Рубина, был самым лучшим на альбоме. Джеймс играет даунстроком на своей гитаре с истинной свирепостью, а Кирк, кажется, берет реванш за все те соло, что он так и не

сыграл на St. Anger, сжав и упаковав их в новый альбом. Внушительный и энергичный Cyanide (более шести минут) звучит как нечто среднее между Master и лучшее с альбома Load, если это возможно. И становится ясно, что впервые с 1980-х годов Metallica отпустила песни в свободное путешествие, позволив им не безграничные, но заметные «колебания» прошлого, определенно отбросив коммерческий образец, который так хорошо служил им с Бобом Роком. Ни один из треков не затихал; они скорее растворялись в языках пламени. Другим выдающимся моментом является The Unforgiven III, трогательный монолог фортепиано со струнами и трубами, импровизация на тему атмосферного вступления оригинала до того момента, пока он не переходит к почти восьмиминутной песне, похожей на симбиоз Nothing Else Matters и Orion. Это был единственный осознанно медленный трек, который должен был замкнуть круг, но не сломать шаблон, включающий самые длинные гитарные партии ближе к концу. Настоящий момент любви или ненависти. После этого, однако, альбом скорее погружается под воду, начинаясь с The Judas Kiss, еще одной песни на восемь минут, вызывающей в памяти Sad but True и Disposable Heroes, на этот раз с более традиционными соло Кирка, которые вместо того, чтобы заводить слушателя, дают противоположный эффект, заставляя его задуматься, а не попахивает ли это формализмом; кропотливо собирая Шалтая-Болтая, можно обнаружить, что его овальная задница теперь там, где когда-то была заостренная голова.

Это чувство достигает апофеоза на самом референтном и, честно говоря, неловком десятиминутном треке Suicide & Redemption, откровенно задуманном таким же грандиозным, как Call of Ktulu, который, вопреки ожиданиям, мог бы в этом преуспеть, если бы он не длился и длился бесконечно. Единственный трек, который затихает и является безопасным ходом, поскольку большинство слушателей уже натренировалось использовать опцию переключения треков на своих CD-проигрывателях/ноутбуках/ iPods задолго до его выхода. Это подчеркивает основные недостатки альбома: то чувство полного формализма, которое он несет, и подпись 1980-х годов, которую он ставит на всем. Заканчиваясь самым коротким пятиминутным My Apocalypse, очередным брошенным треком, воссоздающим золотую эпоху группы, напоминающим заглавную песню Master of Puppets, а его рифф берет вдохновение от Battery. Возникает неизбежный вопрос: кого все это должно порадовать? Тех юных фанатов, которые испытывают подобное в первый раз? Продюсера, чей стиль работы основывается на том, чтобы поймать дух тех славных дней? Или, возможно, группу, которая

теперь намеренно потеряла свой путь в музыкальном плане и просто хочет начисто вытереть грифельную доску и вернуться к тому, что сама воспринимает как более понятные и более душевные времена? Или вопрос имеет циничную подоплеку и просто ставит целью проникнуть на рынок классического рока так же, как теперь это делают AC/DC, Iron Maiden и Kiss, усиливая ностальгию по не всегда общему прошлому, которая разрослась далеко за пределы своего первоначального размера? Как будто после Black ничего не было. Как Бобби Юинг, группа просто вышла из душа, чтобы снова начать оттуда, где она остановилась до того, как все пошло не так, понимаешь, вся такая беспокойная, безумная и взрывная?

Это, безусловно, выглядело как послание, ведь Джеймс описывал новые песни как «похожие на старую Metallica… но более значительную» или когда они снова начинали свои выступления с трека… And Justice for All в более поздних шоу. Кирк тем временем начал прямо говорить о новом альбоме «как о шестом альбоме группы», в то время как он был девятым по счету, – то есть продолжением Black, а не St. Anger. Это исходило от главного вдохновителя переосмысления Metallica середины 1990-х годов.

Однако видимых причин проклинать новый альбом Metallica не было. **Несмотря на то, что бóльшая часть текстов касалась смерти, это также было вполне нормально. Как однажды выразился Д.Р.Р. Толкиен: «самые лучшие человеческие истории всегда об одном: о неотвратимости смерти**».

Большим разочарованием были не сами песни (которые были достаточно цельными попытками по меньшей мере сделать то, что им когда-то удавалось лучше всего – дать толпе поклонников гимн трэш-метала) и точно не продюсерская работа Рубина, который, несмотря на свою репутацию человека, ценящего атмосферу превыше технического совершенства, был супераккуратным и лоснящимся. Было чувство, что группа выпустила на рынок тщательно продуманный продукт; что-то, что можно было бы простить в случае с Black, их первой серьезной попыткой провернуть такое – и это в итоге вылилось в такие великие работы, как Enter Sandman и Sad but True. Или парадоксально, но в случае с Load, где стремление разрушить собственный имидж четко взяло верх над самими песнями. Но здесь, на альбоме, который был олицетворением возврата группы к старомодным принципам музыкальности и честного художественного творчества – как выразился Джейсон Ньюстед, когда люди «работают в течение восьми часов в день в репетиционной комнате, как братья», – они совершенно не

попадают в ноты.

С громкого звука сердцебиения, открывающего альбом (как будто разбитое тело Metallica медленно возвращалось к жизни на операционном столе, как в тот момент в любимом фильме Кирка «Франкенштейн», когда добрый доктор плачет: «Он жив! Он жив!»), до вызывающего дрожь изображения гроба на обложке – мотив, который неустанно преследовал их на протяжении двухлетнего мирового турне, в котором они продвигали альбом, получивший, безусловно, худший заголовок Metallica из когда-либо существовавших – Death Magnetic (явное указание на то, как много рок-звезд умерли молодыми, притягивая смерть, будто магниты) – это Metallica в цифрах, легкодоступный трэш; классический звук группы золотой эры, доставляющей свои идеи все так же, в целости и сохранности, но это уже мало удивляет тех из нас, чьи воспоминания теперь длиннее волос.

Даже педантичный текст на вкладыше кажется безнадежно плохо продуманным, как взрослая идея детского рисунка, с тестами к песням, частично закрытыми вырезками в форме гроба, которые проходят через каждую страницу и делают еще сложнее процесс расшифровки того, что разбросано в произвольном порядке и начинается с последнего трека (что в конечном итоге, возможно, не так уж и случайно). Естественно, были там и привычные снимки группы авторства Антона Корбейна, но даже они – подчеркнутые позы каждого члена группы в черно-белом исполнении, стоящие в кожаных куртках на фоне зернистой черно-белой стены, – могли быть сняты любым другим Антоном.

Ничто из этого не помешало Death Magnetic стать самым большим успехом группы. Когда 12 сентября 2008 года прошел его мировой релиз, он сразу же занял первое место в тридцати двух странах, включая Великобританию и Америку – впервые со времен Load двенадцатью годами ранее, тем самым доказав, что поклонники метала будут принимать даже низкопробную Metallica эпохи прайм-тайма намного лучше, чем постмодернистскую, сражающуюся с Napster и консультирующуюся у терапевта.

Альбом продал тираж более 490 000 копий в первые три дня в США, сделав Metallica единственной группой в истории чартов США, которая дебютировала под номером один с пятью альбомами (побив предыдущие рекорды The Beatles, U2 и Dave Matthews Band). Рецензии также были чрезвычайно благосклонными. **The New York Times хвалила альбом за «композиции, который были рискованными и сложными», в то время как журнал Time утверждал, что «песни пролетают со скоростью самых свирепых американских горок в мире, и**

когда они тебя высаживают, часто после семи или восьми головокружительных, но гармоничных минут, единственным остаточным эффектом остается головокружение». Реакция на более низком уровне была аналогичной: в своем обзоре Kerrang! провозглашал, что «Metallica снова звучит как одна из самых воодушевляющих групп в мире», «насмехаясь над современными [метал] соревнованиями».

Ключом к их успеху, как поведал мне Ларс несколькими месяцами позже, во время второго раунда стадионных туров, где они были хедлайнерами, в Великобритании, было «время». Он размышлял о том, возможен ли возврат группы с таким энтузиазмом к своим трэш-корням. «Но я понимаю, что это может произойти только органически. Это нельзя как-то форсировать: «Теперь мы должны сесть и сделать такую запись, основываясь на том, что мы делали в восьмидесятых». Это стало возможным благодаря «комбинации Рика Рубина, сочетания двадцатой годовщины Master of Puppets и того, как мы снова открыли себя в этой записи, начав играть ее по-новому и привыкнув к ней благодаря Робу Трухильо, ну и параду планет… Внезапно это было, как будто мы снова оказались в гуще событий, и это было хорошо, и это было правильно, и это было реально – благодаря небольшому понуканию Рика Рубина и ободряющим словам о том, что мы не должны отрицать ни одну из наших сторон, и бла, бла, бла».

Как сказал мне Джеймс раньше в тот же день, дело было в том, что Боба Рока там не было, а Рик Рубин был: «Думаю, Боб стал слишком комфортным. Нам стало слишком комфортно друг с другом, в особенности после того, как мы прошли через все это эмоциональное истощение от St. Anger. Мы узнали так много друг о друге, что, думаю, мы были слишком близи. Хорошо, что мы двинулись дальше, и я думаю, Рик Рубин – полная противоположность Боба Рока. Тот факт, что мы были способны сесть и написать о себе, сделать определенный задел самостоятельно, создавать для себя без необходимости, чтобы Рик Рубин нянчил нас или сидел постоянно за плечом, так что мы могли расправить крылья и снова полететь как группа, после всех этих почти смертельных экспериментов фильма Monster и альбома St. Anger. Итак, это было верное решение на тот момент. Не хочу говорить ничего плохого о Бобе, потому что он привел нас туда, где нам не приходилось бывать раньше. Мы многому научились у него. Но все внезапно изменилось. Так должно было произойти».

У старых друзей был свой взгляд на эту ситуацию. Флемминг Расмуссен описывает Death Magnetic как «хороший шаг в

правильном направлении», но добавляет: «Думаю, они должны были позвать меня. Понимаешь, если они хотят сделать такой альбом, почему, черт возьми, не позвонить мне?» И продолжает: «Он звучит даже близко не так хорошо как Ride или Master, определенно нет». Однако мог ли он представить себя снова их продюсером? «Понятия не имею. Надеюсь, да». Хавьер Расселл дает похожий сдержанный отзыв: «Я думаю, это намного лучше, чем их предыдущие альбомы. Это своего рода возврат. Что-то из этого даже лучше, чем ранние песни с Master of Puppets». Проблема, по словам Хавьера, в том, что «ты прослушиваешь его и думаешь, что он очень даже неплох. А потом он заканчивается, и ты думаешь: я помню хотя бы одну из этих песен?» Джефф Бартон говорит: «Мне не нравится продакшн. Если они пытаются возродить дух 1986 года, они проделали неплохую работу. Но я не думаю, что все дело в этом, по правде говоря, – он добавляет: – Странно видеть, как группа сделала практически полный круг и стала испытывать ностальгию по тем временам». Когда Джефф брал интервью у Джеймса по поводу альбома, «[он] был очень, очень сентиментален о тех временах трэша. Metal Hammer только что выпустил специальный номер, посвященный трэшу, и у него была копия; он смотрел на него, и можно было увидеть слезы в его глазах».

Успех Death Magnetic заключался далеко не только в силе его песен. Все дело было в старом добром маркетинге и продвижении (нет никакого смысла в том, чтобы устраивать Второе пришествие, если некому его увидеть), преподнесенном очень вдумчивым и современным способом. За несколько месяцев до того, как альбом отправили в магазины, был запущен новый сайт www.missionmetallica.com, предвидя интернет-пиратство, которое теперь, десятилетие спустя Napster, стало нормой жизни, – они пытались максимизировать интерес в покупке «настоящей копии» (то есть пластинки или диска) предстоящего альбома. Первоначально предлагая посетителям сайта эксклюзивные выкладки с записи альбома, включая контакты с продюсером Рубином, а также настоящую сокровищницу эксклюзивного контента, такого как видеоматериалы со скрытой камеры, аудиоклипы незавершенных произведений и архивные фотографии их работы в студии.

В конечном итоге примерно десять миллионов человек в 161 стране просмотрели более 350 минут съемок. Для членов фан-клуба также был эксклюзив – или для членов Mission Metallica, как их теперь называли, – они получали альбом на день раньше его официального мирового релиза, следовательно, создавая бесценную шумиху в интернет-сообществе. Члены Mission

Metallica также получили первые фишки на покупку билетов на предстоящий тур. **И вдобавок ко всему этому фанаты могли напрямую взаимодействовать с группой, которая приветствовала посты, где сами поклонники исполняли песни Metallica на YouTube, которые Ларс просматривал лично перед тем, как разместить собственный ролик с благодарностями**. Клип получил более 1,2 миллиона просмотров на тот момент, когда альбом был выпущен, неделей позже. Группа, которая поначалу активно позиционировала себя противником растущей мощи интернета, теперь была одной из тех, кто возглавлял движение за то, чтобы с максимальной для себя пользой применять доступные технологии. Какую бы ошибку Ларс ни совершил в прошлом, нельзя не согласиться с тем, что он усвоил урок. И быстро.

Тем временем, вернувшись обратно на твердую землю, Metallica установила новый рекорд, заключив самое большое число контрактов в истории с радиостанциями, которые подписывались на «эксклюзивную» трансляцию под названием «Мировая премьера Death Magnetic». Программа, которую продвигал FMQB (профессиональный журнал американской радиоиндустрии), которую вели Дэйв Грол и Тейлор Хокинс из Foo Fighters, с участием четверых членов Metallica, давших свои интервью. Она вышла в эфир на более чем 175 станциях в США и Канаде.

Просто для примера: первый сингл с альбома The Day That Never Comes сразу же занял первое место в чертах Мейнстрим и Active Rock Charts, в то время как еще семь треков с Death Magnetic одновременно попали в три радиоформата США – Альтернатива, Активный рок и Рок, – что было практически неслыханным подвигом для любого артиста.

В Европе и Великобритании были аналогичные рекламные кампании. Британское Radio 1 превратило 12 сентября в День Metallica и посвятило полностью свой двадцатичетырехчасовой эфир группе и ее новому альбому, с кульминацией в формате живого вещания в ограниченном формате (только для членов фан-клуба) Лондонского шоу на стадионе O2 Arena. Аналогичное событие состоялось в Берлине.

Однако Metallica не удалось сделать все так, как они запланировали. Как всегда интернет был тут как тут, чтобы внести свои коррективы. 2 сентября, за десять дней до даты их официального релиза, французский музыкальный магазин намеренно поспешил и начал продажи копий альбома. Через несколько часов онлайн-версии уже лежали в файлообменных сетях по всему миру. Однако на этот раз Metallica предвидела

такой ход и была готова ответить. «По стандартам 2008 года это победа, – Ларс решительно заявил в интервью US Today. – Если бы мне сказали шесть месяцев назад, что наша запись не попадет в общественный доступ вплоть до 10 дней до релиза, я бы подписался под этим. Мы сделали великолепную запись, и, кажется, люди тащились от нее даже больше, чем кто-либо ожидал». Однако у интернет-сообщества был еще один козырь в виртуальном рукаве. За два дня до официального релиза сайт под названием MetalSucks.net опубликовал ссылку на русский сайт с доменом, который предлагал альбом в отредактированном формате. Нахально названный «Death Magnetic: лучше, короче» отредактированный онлайн-альбом обрезал каждый трек в среднем на две-три минуты, как будто подражая обзору известного онлайн-комментатора Pitchfork – Космо Ли, который объявил, что альбом можно исправить, только обрезав его непомерно длинные треки.

Однако в конечном счете Metallica теперь владела интернетом в той степени, в которой это было вряд ли возможно в старые добрые времена борьбы с Napster. Через шесть месяцев после выхода Death Magnetic подоспел релиз Guitar Hero: Metallica. Компьютерная игра от Activision, для которой группа сделала перерыв в маркетинговых мероприятиях, предшествующих релизу альбома, чтобы снять несколько сцен «захвата движения». GH: M включала двадцать восемь, наиболее известных номеров Metallica, плюс двадцать один трек от артистов, одобренных Metallica, куда вошли представители старой школы, такие как Motorhead, Diamond Head и Judas Priest, а также новые модные группы, например, The Sword и Mastodon. С определенной точки зрения это была самая большая находка для бизнеса Metallica со времен, когда они пригласили Боба Рока помочь им стать коммерческим хитом практически двадцать лет назад. Guitar Hero – дьявольски простая, но невероятно умная компьютерная игра, которая сводит всю суть игры на музыкальном инструменте к нажатию кнопки, оказалась настолько прибыльной, что о ней начали говорить как об одном из самых инновационных способов, с помощью которого сеть могла бы помочь возродить индустрию звукозаписи, которая на тот момент разваливалась на части; и даже стать отправной точкой для нового поколения парней, поклоняющихся гитаре, познакомить их с роком.

Разработанная компанией по производству компьютерного оборудования под названием RedOctane – приложившей руку к более старой аркадной игре под названием Guitar Freaks, пользовавшейся большим успехом в Японии, и теперь

стремящейся выпустить версию для домашних игр, – оригинальная игра Guitar Player стоила примерно 1 миллион долларов. **У первой версии был металлический логотип на коробке и ручной контроллер в форме Gibson SG – фирменной гитары Ангуса Янга из AC/DC и Тони Айомми из Black Sabbath, – и она сразу же стала хитом, завоевывая награды и получая блестящие оценки как «вероятно, самая лучшая когда-либо изобретенная ритм-игра»**. Понимая, что «волшебным источником» с точки зрения игровой индустрии, который сделал продукт уникальным и обязательным к покупке всем геймерам, было гитарное периферийное устройство. Дополнительно к этому сорок семь воспроизводимых композиций, которые содержались в оригинальной версии, на Guitar Hero II были расширены до шестидесяти четырех, благодаря чему в 2006 году (в год выпуска) она стала пятой по популярности игрой. Теперь она была доступна как для платформы PlayStation 2, так и для X-Box 360. Более поздняя версия вышла с контроллером в форме гитары Gibson Explorer. Однако ключевым моментом этого времени было добавление в список подлинных рок-звезд, таких как AC/DC и Aerosmith, Van Halen и Guns N ‘Roses. «Мы нашли наилучшее решение», – сказал разработчик Джон Там. «[Группы] понимали, что мы не собираемся поставить их в неловкое положение, мы хотели на самом деле отдать дань уважения их музыке и донести ее до людей так, чтобы они поняли ее совершенно другим способом, нежели они испытывали это раньше». Франшиза теперь стоила сотни миллионов долларов, и у оригинальной игры начали появляться конкуренты, самым заметным из которых стала разработанная MTV Networks – Rock Band. Однако вплоть до того как Activision купила RedOctane за $100 миллионов, специально чтобы заполучить Guitar Hero, игра не могла стартовать за пределами посвященных гейм-сообществ: дополнительным преимуществом для Guitar Hero III стало появление узнаваемой, настоящей рок-звезды, присоединившейся к франшизе: это был старый приятель Ларса – Слэш из Guns N ‘Roses (и затем его сторонний проект – Velvet Revolver). До этого момента в игре присутствовали настоящие песни существующих групп, и аватары с имитацией имен настоящих рок-звезд, таких как Axel Steel и Izzy Sparks. Слэш был первой реальной крупной звездой, которая позволила применить технологию «захвата движения» и внедрить это изображение непосредственно в игру. «Я на самом деле не большой любитель видеоигр, – признался Слэш колумнисту журнала Classic Rock Йону Хоттену. – Когда я подписался сделать это, ботан внутри меня заставил сказать «да». Остальная часть

меня была против». **Благодаря мгновенно узнаваемому аватару Слэша внезапно игра стала объектом интереса далеко за пределами традиционной аудитории геймеров. Выпущенная в октябре 2007 года, теперь она включала семьдесят три песни и была доступна не только на платформах PlayStation и Xbox, но и на Wii, ноутбуке и MacBook. Только в первую неделю она заработала $100 миллионов**. В следующий месяц она была официально названа самой коммерчески успешной компьютерной игрой года. Activision с трудом справлялась с рождественским спросом. Шесть месяцев спустя продажи достигли восьми миллионов копий. К тому времени как подготовили следующую версию игры в марте 2009 года, где на обложке Слэша заменили на Metallica, существующая версия уже заработала более миллиарда долларов и считалась второй компьютерной игрой в мире по объему продаж с 1995 года.

Для Слэша, который получал щедрые, но фиксированные гонорары без выплаты роялти, деньги были не самым главным; будучи на тот момент одним из самых известных гитаристов в мире, Слэш теперь распространил свой имидж далеко за пределами публики, покупающей рок-записи. «У меня есть особенная история, которая ярко подтверждает этот факт, – пояснил он. – Мой друг – продюсер, у которого есть шестилетний сын. Я пришел к нему в гости, раньше никогда не встречавшись с его сыном, и парнишка просто не находил себе места. «Ты тот парень из Guitar Hero?!». Он не мог в это поверить. Позже, тем же вечером, он подошел ко мне и продолжил: «Эй, ты на настоящей гитаре тоже играешь?» Он рассмеялся. «Это, безусловно, меняет наш взгляд на продажу альбомов, потому что звукозаписывающий бизнес испытывает спад, а игровой бизнес продает очень много музыки. Определенно это было интересное изменение. Если ты играешь в группе, самой большой удачей для тебя будет, если к тебе подойдет парень из Activision или Rock Band и скажет, что хочет вести хронику твоей карьеры. Там очень много денег».

Metallica, которая уже предоставила свои изображения и песни для Rock Band, уже на тот момент воспринимала игровую индустрию очень серьезно и заблаговременно проявила инициативу, приняв участие в собственной версии Guitar Player на миллиард долларов. Ларс ловко сократил все это до уровня простого народного развлечения. «Наши ребята любят играть в Guitar Hero and Rock Band, – сказал он Rolling Stone. – Это круто. В видеоиграх есть что-то действительно позитивное. Так здорово сидеть с детьми, которые говорят с тобой о Deep Purple, Black Sabbath и Soundgarden».

Однако как всегда настоящий бизнес Metallica – это их туры.

World Magnetic tour занял группу фактически на три года, но теперь график был выстроен так, чтобы бороться со стрессами и напряжением, которые могли возникнуть у четверых мужей и отцов, из которых теперь состояла группа. «Мы проводим две недели в туре и потом еще две отдыхаем», – сказал мне Ларс. Группа летала домой в Калифорнию, где бы ни застал их тур, они, лишь только сойдя со сцены последнего шоу, садились в лимузин и вылетали на частном самолете. Неплохая работа, если сможешь ее заполучить. Согласно ежегодному изданию и библии американской торговли – Billboard, в турне World Magnetic к концу 2009 года они заработали на продаже билетов в общей сложности $76 613 910. То же издание подсчитало, что в период с 2000 по 2009 год доходы Metallica от продажи билетов составили $227 568 718. Сногсшибательные суммы, открывающие, однако, лишь часть финансовой картины, поскольку с учетом прибылей от записей и атрибутики итоговое значение должно быть в два, а то и в три раза выше.

Шоу само по себе изначально строилось вокруг нового альбома Death Magnetic, как того и следовало ожидать, но позже претерпело некоторые изменения, по мере того как разворачивалась новая фаза тура. Живые выступления Metallica всегда были немного пуританскими, группа одевалась в одинаково черную одежду, вне зависимости от поворотов их карьеры, которые часто случались на их пути. Итак, в первую фазу тура World Magnetic шоу происходило на сцене, окруженной слегка нелепым кругом из гробов, маскирующих осветительные установки, и имело уклон в сторону того, что можно справедливо назвать семейной развлекательной программой. Я смотрел шоу с одного из самых дорогих секторов лондонской арены O2 и поражался разнообразию двадцатитысячной толпы. Внизу, окружая сцену, стояли безумные фанаты, готовые салютом приветствовать дьявола; таких можно было встретить в золотую пору Metallica еще двадцать лет назад. **Справа и слева от меня были секторы молодых фанаток, которых было бы привычнее встретить на концерте Робби Уильямса или танцующими под хиты Майкла Джексона, хотя именно они сделали сексуальными такие музыкальные хиты, как, например, One и Sad but True, которые раньше считались неприступными**. Каждый вечер, произнося слова благодарности тем фанатам Metallica, которые «остались верными», Джеймс добавлял в адрес тех ребят, кто был слишком молод, чтобы видеть их более ранние выступления, что «У вас крутые родители». Это станет частью шоу наряду с выбрасыванием медиаторов в толпу, как только он видел кого-то достаточно юного, чтобы заслужить такой подарок. Он все

еще шагал по сцене, как одинокий бандит, сплевывая в сторону и рыча в микрофон, но Джеймс Хэтфилд, гордый муж и отец, больше не прятался так глубоко за сценической маской. Действительно, настоящего Хэтфилда теперь было невозможно скрыть.

Роберт Трухильо, держа свой бас низко между голыми коленями, патрулировал сцену по всем четырем углам, будто неся пулемет через болото в джунглях. Ларс и Кирк вели себя на сцене так же, как и прежде, последний горбился над своей гитарой, демонстрируя, возможно, как первые признаки среднего возраста подкрадывались к его неизменно непринужденному поведению, заставляя двигаться по периметру сцены с чуть большей осторожностью; первый все так же склонялся над своей установкой, вставая и рьяно жестикулируя публике, демонстрируя всем, что он все еще, без всякого сомнения, является лидером группы, а не просто барабанщиком. Самый удивительный ритуал, выживший со времен их славного прошлого, заключался в том, что группа оставалась на сцене еще долго после того, как включалось освещение зрительного зала, когда на зрителей обрушивались серебряные надутые шары, украшенные логотипом Metallica, а четверо участников группы продолжали непринужденно болтать с фанатами, пинать по шарам и выбрасывать гитарные медиаторы, наклоняться, чтобы коснуться рук своих поклонников. Но больше всего они ходили по сцене и разговаривали, и это отзывалось приветственным эхом с теми временами, когда они стояли за кулисами у крошечной гримерки и ждали дюжину или около того самых пытливых фанатов, которые приходили и говорили им, что они делали не так на концерте тем вечером. И это продолжалось и продолжалось: десять минут, двадцать минут… Никогда не видел, чтобы кто-либо из артистов делал нечто подобное – и уж точно не в туре, когда уход со сцены после завершения шоу осуществлялся через секретный выход и не подразумевал возвращения, и поэтому я находил все это очень трогательным.

Несколько недель спустя, 4 апреля, Metallica вошла в Зал славы рок-н-ролла. «Это все еще кажется чем-то нереальным» – сказал Джеймс, излучая гордость и благополучие, прежде чем добавить: С другой стороны, для нас это будет означать, что мы немного приоткроем дверь. У нас много других друзей, которых мы бы хотели привести в Зал славы рок-н-ролла. Есть очень много тяжелой музыки, которая должна быть там». Другими артистами, которых также ввели в том году, были рэп-пионеры Run-D.M.C., виртуозный гитарист Джефф Бек, соул-вокалист Бобби Уомак и вокальная R&B-группа Little Anthony и Imperials. Тем не менее

хедлайнером была Metallica, которая прилетела прямо с двух последних шоу в Париже. Чтобы отпраздновать это событие, группа также лично пригласила несколько сотен гостей: членов семей, друзей и коллег, которые оказали влияние на их карьеру, выкупив для этого шесть столов стоимостью $50 000 каждый на мероприятии в Public Hall Auditorium, историческом месте, где в 1964 году выступали The Beatles. «Они – золотой стандарт современного метала, – сказал куратор Зала славы Ховард Крэймер. – Несмотря на их славу, они никогда не делали упор на получение прибыли. Люди верят в них. Поэтому они все еще там».

Среди гостей было много известных лиц из прошлого, прилетевших за счет группы, таких как Рон МакГоуни, Джейсон Ньюстед, Бобби Шнайдер, Джонни и Марша Z, Мартин Хукер и Джем Ховард, Хавьер Расселл и Росс Халфин, Майкл Алаго и Флемминг Расмуссен, Боб Рок и Рик Рубин, Дэйв Торн и Антон Корбейн, Торбен Ульрих и Рей Бертон – и это лишь немногие из длинного списка. **Отсутствовала единственная значимая персона – Дэйв Мастейн. Дэйв был приглашен, но отказался, как только узнал, что он в зал не попадет. Как он язвительно сказал Дэйву Лингу из Classic Rock: «Ларс Ульрих позвал меня и предоставил возможность прийти, но не быть номинированным – сидеть среди зрителей**. «Это только для тех, кто участвовал в записи, – вот что он сказал. – Это было бы неловко». И добавил: «Я больше не борюсь с демонами прошлого – эта игра окончена. Но знаешь что? Если Господь хочет, чтобы я был в Зале славы, я там буду».

Жаль, ведь это позволило бы группе включить в сет, который они исполняли тем вечером, раннюю классику. В то же время и Джейсон, и Роб играли на басу Master of Puppets и Enter Sandman, а отец Клиффа Бертона, Рэй, принял эту честь от имени своего сына. В отличие от Мастейна, Джейсон Ньюстед сумел внутренне примириться с группой. Как он пояснял ранее: «Мы будем деловыми партнерами до конца жизни». Он пребывал «в депрессии около шести недель», после того как оставил группу, но потом поехал в турне со своей группой Echobrain, играл некоторое время с канадскими иконоборцами Voivod и, что удивительно, даже побывал на месте Роба, присоединившись к группе, игравшей с Оззи Осборном. Во многом, по словам Джейсона, он «наслаждался жизнью. Больше никто не диктовал мне, что я должен делать».

Прямо перед мероприятием я попросил Ларса сказать свое последнее слово на тему Джейсона. Он ответил: «С этим есть небольшая сложность, потому что были времена, когда внутри группы были проблемы личностного характера. Его

приверженность – и я говорю это в положительном ключе – к совершенству и стремление делать все на уровень выше иногда наталкивались на сопротивление остальных членов группы, потому что, в конце концов, это все-таки рок-н-ролл. И иногда казалось, что мы в опасной близости к чему-то, похожему на спорт или сродни военному маршу, или милитаристским стратегиям и тому подобному. Время от времени тебе просто хочется сказать: «Черт! Да мы же рок-н-ролл-группа!», хоть и довольно тяжелая». Он добавил: «Я хотел заниматься музыкой, потому что мне не хотелось жить такой упорядоченной жизнью, не выходя за рамки ее привычного течения. Понимаешь, о чем я? Поэтому я думаю, иногда это становилось слишком серьезным, а иногда у нас были личные столкновения. Но я не могу сказать ничего плохого. Джейсон был невероятно лояльным и преданным участником и всегда отдавался полностью». Финальный гвоздь в опору их нового фундамента в роли неприкасаемых классического рока был забит летом 2010 года, когда они вернулись в Великобританию и Европу ради тура Big Four (*прим.* Большая четверка). Он представлял собой одиннадцать фестивальных шоу на открытом воздухе, хедлайнерами которых выступала Metallica, но на афише также были Slayer, Megadeth и Anthrax, с кульминацией в формате массового концерта на более чем 100 000 человек в Небворте, поместье с 500-летней историей, которое принимало некоторые из самых исторически важных рок-фестивалей за последние сорок лет. Следуя по стопам таких гигантов, как Pink Floyd и Led Zeppelin, Metallica уже возглавляла там собственное шоу летом 2009 года. Теперь, в августе 2010 года, они снова приехали туда, теперь уже с Big Four, прошедшим в рамках уикенда Sonisphere, другого фестиваля, гарантировавшего продажу более 100 000 билетов.

Metallica, Slayer, Megadeth и Anthrax никогда раньше не играли на одной сцене, несмотря на то что их объединяла общая история. В результате тур стал самым востребованным живым выступлением в европейском рок-календаре того года. Он начинался с распроданного шоу на 55 000 человек 16 июня на аэродроме Бемово в Варшаве. За следующие несколько недель они повторили концерты в Голландии, Германии, Испании, Швеции, Швейцарии, Чехии, Болгарии (где шоу одновременно транслировалось в формате HD в несколько кинотеатров по всему континенту), Румынии, Турции и Англии. Это был самый ожидаемый тур лета, вопрос был в том, как четыре группы будут ладить друг с другом. Наряду с меткими стрелами, выпущенными в их направлении Дэйвом Мастейном, Metallica также многие

годы терпела насмешки от Slayer. Гитарист Керри Кинг назвал их «хрупкими стариками», после того как увидел Some Kind of Monster. «О, послушайте, – шутил Ларс, – мы сделали этот фильм только для того, чтобы позлить Керри Кинга. Быть источником его неудовольствия – это здорово!» Но в то время было легко оставить в стороне все разногласия, потому что на кону был большой куш. Там, где раньше Ларс испытывал острое чувство соперничества в компании со Slayer и Megadeth, например, когда каждый вечер спрашивал про продажи атрибутики в их совместном туре Clash of the Titans в 1991 году (в котором также участвовали Anthrax), теперь он проповедовал просто «чувство локтя» по отношению к попутчикам Metallica. «Я больше не чувствую необходимости доказывать, насколько большой у меня член», – сказал он мне.

На шоу-открытии в Варшаве огромный аэродром казался горизонтом и небом, на котором гигантским монолитом выделялась сцена, окруженная людьми. Территория за кулисами состояла из нескольких тентов, стянутых вместе, под которыми были припаркованы автобусы. Там было совсем немного людей, включая сами группы. Гольф-кары, которые время от времени подъезжали к сцене, чтобы доставить музыкантов к зоне за кулисами, находились на расстоянии примерно 200 ярдов от этого места. Там не было практически никого, кто мог бы развлечь горстку присутствующих британских журналистов, лишь случайные скучающие охранники и водители автобусов; не было ни менеджеров, ни группис или других откровенных гуляк. Ларс общался с какими-то людьми; Роб делал то же самое. Том Арайя вышел из автобуса Slayer в своих домашних тапочках. Дэйв Мастейн околачивался поблизости со своим взрослым сыном. Было очень странно и пустынно; был некий фокус на сдержанность. Единственным элементом рок-н-ролла был стенд с бесплатной местной водкой, набитый моделями с пышными формами в униформе стюардесс – небольшой штрих, добавленный, вероятно, местным промоутером.

На сцене Anthrax повторили то же самое шоу, которое они сыграли, когда воссоединились в 2005 году – в основном из материала эпохи Among the Living (Anti-Social, Got the Time) и отрывка из Heaven and Hell из Black Sabbath, выражая таким образом свое почтение недавно ушедшему вокалисту группы Ронни Джеймсу Дио. Megadeth были в ударе. Недавнее возвращение басиста Дэвида Эллефсона в команду после пятилетних скитаний, казалось, вдохнуло в них жизнь. Их сет был прогоном Rust in Peace – в подготовке к выпуску новой версии альбома в честь двадцатилетней годовщины группы – и также

включал их величайшие хиты. Было много «мы любим вас» от Мастейна. Slayer играл шоу 2010 года, и хотя Арайя не мог трясти головой как настоящий металист, потому что его шея была все еще в неважном состоянии в результате травмы, это был мощный сет. И все же, по словам Джоэла Макайвера, который также присутствовал на шоу: «Metallica смотрелась на голову выше их, с более длинным списком песен – у остальных сет длился от сорока минут до часа – плюс пиротехническое шоу, более масштабная подача; помогало и то, что они выступали в темное время».

Но тогда, существовала на самом деле Большая четверка или нет, шоу вращалось вокруг одной группы. Как теперь говорит Эллефсон: «Каждый раз, когда выходила новая запись Metallica, **[гитарист Megadeth] Марти Фридман говорил: «Хорошо, они снова это сделали, именно поэтому они – короли». Понимаешь, они говорят о Большой четверке. Но на самом деле была только Большая единица, и это была Metallica**. Они были на многие мили впереди всех нас; они – U2 хеви-метала. Они вроде как превзошли всех. Они – это истинное величие. Что касается остальных, то есть Большая единица, а затем довольно далеко позади нее – остальные трое».

Вопрос был лишь в том, куда Metallica двинется дальше? У группы с такими длинными и чувствительными антеннами это зависит, как и всегда, от духа времени. Они больше не были музыкальными авантюристами, в качестве которых прославились; они потратили бóльшую часть своей карьеры, успешно встраивая господствующие музыкальные тренды в собственную уникальную историю, и поэтому их настоящий гений заключается не в том, что они изобрели последний великий и поистине влиятельный музыкальный жанр в роке, но в том, что они вкрадчиво и успешно плыли на волнах, которые отступали и накатывали в последние почти тридцать лет. Тур The Big Four festival стал еще одним хитрым ходом и ошеломляющим успехом в плане продаж, и теперь он должен был продолжиться в США летом 2011 года, впоследствии трансформировавшись в нечто, схожее с Ozzfest или Lollapalooza. Питер Менш также проговорился в интервью 2010 года, отвечая на вопросы Classic Rock, что группа предпримет в дальнейшем – «тур Metallica, который поразит вас. Они будут играть только в десяти городах, но это будет очень масштабно». Он сравнил его с «эквивалентом Metallica», знаменитым театральным шоу Pink The Floyd начала восьмидесятых – The Wall. Разозленный этим промахом менеджер Q Prime отказался разглашать детали, но есть мнение, что во время шоу будут использованы громадные экранные проекции и что в музыкальном плане оно будет представлять всю историю группы

с появлением особых гостей (как ожидаемых, так и неожиданных), и что в списке городов будут Лондон, Нью-Йорк, Сан-Франциско, Париж, Берлин, Сидней и Токио.

Намного более очевидно то, что сейчас, когда индустрия звукозаписи стоит на коленях и постоянно ищет новые способы распространения музыки, у них нет веских причин выпускать новый альбом, хотя цифры Death Magnetic действительно потрясают – более пяти миллионов продаж по всему миру, и они продолжают расти по мере того, как я пишу эту книгу в конце лета 2010 года. Вероятно, группа все-таки пойдет на этот шаг, может быть, даже сделает его логическое продолжение. В чем можно не сомневаться, так это в том, что платформа, с помощью которой они будут доносить свою музыку, будет разнообразной и соответствующей времени. Еще один чемпион в этом смысле, бывший редактор Kerrang! и Metal Hammer, а ныне руководитель Universal Records – Данте Бонутто – говорит: «Я думаю, они дадут людям выбор, в каком виде те хотят покупать музыку. И думаю, они создадут форматы, которые будут вознаграждать фанатов за лояльность. Думаю, винил сохранит свое значение для Metallica, подарочные издания, все это пространство для коллекционирования. И, вероятно, связать все эти форматы воедино будет важной миссией. «Ведь почему бы и нет? Наличие выбора – вот что необходимо обеспечить».

Только семи артистам удалось продать больше альбомов в Америке, чем Metallica. И это The Beatles, Led Zeppelin и Pink Floyd, практически прекратившие свое существование. Остальные, такие как Eagles, Aerosmith, the Rolling Stones и Van Halen, все еще гастролируют и эпизодически записываются, но теперь к ним относятся как к объектам ностальгии, которых здорово лицезреть, но никто их не считает передовым отрядом в том, что касается создания новой музыки. До недавнего времени Metallica была единственным исключением. Она не только ездит в турне и записывает альбомы, но все еще воспринимается актуальной и даже необходимой. Как долго это продлится, покажет время. Но на данном этапе это едва ли имеет значение. Их привлекательность не тускнеет. Возникнет ли когда-нибудь другая группа, как Metallica, или этот мир ушел безвозвратно? «Это очень и очень хороший вопрос, – говорит Бонутто, – и я думаю, чем дальше, тем более вероятным будет ответ «нет», а настоящих рок-монстров, последним представителем которых является Metallica, никто не заменит». В силу этого Metallica «набирает ценность на фестивалях в качестве хедлайнера и автора альбомов, потому что есть люди, которые хотят их купить, и таких очень много. И такое явление в музыкальной индустрии –

большая редкость. Сейчас бизнес работает против таких групп, как Metallica, которые существуют и создают то, чем занимались на протяжении долгого времени. Поэтому, может быть, причина еще и в том, что их никто не заменит, и это делает их вымирающим видом – невероятно особенными».

И что до сих пор интересует многих: какую оценку дал бы Клифф Бертон скитаниям своей группы в свете его неожиданного ухода? Конечно, мудрость фанатов говорит о том, что Клифф был бы вне себя от тех изменений, которые претерпела Metallica; что он был музыкальным фундаменталистом, который поддерживал артистическую чистоту группы, и с ним было бы еще много альбомов, столь же удивительно уникальных, как и оригинальные концепции Master of Puppets и Ride the Lightning. И это еще без учета того факта, что собственные музыкальные вкусы Клиффа всегда были намного шире спектра самого хеви-метала – не говоря уже о более узком направлении трэша. Он увлекался Lynyrd Skynyrd и R.E.M., Кейт Буш и Velvet Underground. Он поклонялся вокально гармоничному храму Simon & Garfunkel и все еще был преданным учеником самого богоподобного музыкального гения – Баха. Но Клифф также не был глупцом, и когда группа, наконец, начала зарабатывать деньги, он был безмерно рад и невероятно горд этим успехом и так же, как и остальные, жаждал и был настроен сохранить его. В конечном счете мы никогда не узнаем, как бы оценил Клифф те изменения, которые произошли после Black album. С такой же вероятностью можно утверждать, что он первым принял бы все те масштабные изменения, поощряя их к даже большему перекрестному музыкальному опылению. По умолчанию метал-группы не должны эволюционировать: AC/DC, Black Sabbath и Iron Maiden по большей части звучат сейчас так же, как и на своих ранних (и все еще лучших) записях. У кого-то возникает ощущение, что Клифф выступил бы против этой идеи, даже сильнее чем Ларс и Кирк, но, вероятно, в меньшей степени, чем Джеймс. Однако все, в чем можно быть уверенными, как сказал мне в последнем разговоре Джеймс, «у него был характер, и он был очень сильной личностью, которая проникла в душу каждого из нас. И мы очень скучаем по этому парню до сих пор».

И если Metallica больше никогда не сможет достигнуть несравненной красоты той работы, которую они выполняли, пока Клифф был еще рядом, у них есть и другие, столь же великие достижения, которыми можно себя успокаивать. Тогда, в 1988 году, двадцатипятилетний Джейсон Ньюстед (все еще страдающий от несправедливого отношения, но находившийся в лучшем положении, чем кто-либо, чтобы видеть,

как на самом деле работала группа, когда двери их гримерки были закрыты) сказал в интервью Rolling Stone: «Metallica станет одной из тех групп, которую в 2008 году будут слушать так же, как я сейчас продолжаю слушать альбомы Zeppelin и Sabbath». Статистика определенно подтверждает это предсказание. Продажи альбомов Metallica в настоящее время составляют немногим более 100 миллионов экземпляров по всему миру (шестьдесят пять миллионов только в Северной Америке), что обеспечивает им золотые и платиновые статусы в более чем сорока странах. Black Album получил престижную награду RIAA Diamond Award (за продажу десяти миллионов копий в США), хотя в итоге продал в два с лишним раза больше. Они получили множество других наград: девять «Грэмми» и десятки других престижных премий.

Что еще более важно, так же как и Zeppelin, Metallica ходили по лезвию ножа практически с каждым своим альбомом, рискуя оттолкнуть самых преданных фанатов, пытаясь создавать что-то новое и интересное, что в итоге чуть не убило их. «Я знаю, я знаю, – сказал Ларс, – но послушай, это же навсегда останется частью нашего наследия». Я сказал, что выпускать еще один альбом, похожий на предыдущий, было не в их стиле. «Думаю, это убило бы группу, потому что мы были другими людьми. И если группа является продолжением тебя как личности, тогда это было бы совсем неправильно. Это просто было бы неправильно».

Как говорит Данте Бонутто: «Любая группа, которая планирует долгую карьеру – а это самая сложная цель в этом бизнесе, которую можно достичь, – должна понимать, что карьера – это путешествие, она не может быть ровной. У вас бывают взлеты и падения. И если у вас бывают такие моменты, то вам есть от чего оттолкнуться, на что реагировать. Важно создать такую динамику в карьере, и Metallica в этом преуспела. У Ларса всегда было видение, что Metallica может быть такой же большой, как Led Zeppelin или кто-либо еще. Он также обладал энциклопедическими знаниями истории рока, знал, что пошло не так в каждой группе и что они делали правильно. Можно утверждать о том, что то, что изначально было их слабостью – такая крайняя экстремальность, – стало их сильной стороной. Поэтому они всегда были классной группой, которая была тяжелее всех остальных, кто пришел с задворок. И безусловно, то, что сейчас воспринимается как нечто странное, завтра может стать мейнстримом. Но если вы уже начали с центра, то вам некуда двигаться дальше. Вы должны начать с периметра, а они стояли как раз на краю, когда сделали первый альбом».

«Значит, у Metallica неплохие перспективы в следующие

несколько лет?» – спросил я Джеймса, когда мы разговаривали в последний раз. Будете ли вы работать в том же духе над следующим альбомом, снова с Риком? «Мы не знаем. Мы не знаем, что принесет нам будущее, и в этом заключается вся прелесть для артиста быть в группе. То, что мы сейчас играем, материал из Death Magnetic, что мы играем на сцене – это то, что мы любим делать. И нам это нравится. Ничего нет проще, чем критиковать свою последнюю запись. Это почти клише». Но я совершенно не критикую St. Anger. Это было то, в чем мы нуждались. Это было идеально. Но сейчас эти песни не вписываются в наш сет. Это не значит, что так будет и дальше. Но то направление, которое мы взяли с Death Magnetic, меня вполне устраивает. И мне нравится сила этой записи. Мне нравится, как мы вернулись к Lightning, Puppets, где было меньше песен, но все они были действительно хороши. И нам нравится играть вживую каждую из них. Они идеально вписываются. Без усилий».

Для Кирка Хэмметта «было очень важно, что мы преодолели все то дерьмо, через которое должны были пройти, потому что, когда нас, наконец, выплюнуло, мы стали лучше как люди, лучше и мудрее, начали осознавать, насколько хрупкая на самом деле вещь Metallica – адски хрупкая. У нас есть поговорка, которую мы привыкли использовать в штаб-квартире: ты никогда не удаляешься более чем на тридцать секунд от полного и безграничного хаоса и катастрофы. Я хочу сказать, через тридцать секунд все может превратиться в дерьмо. И это научило нас ценить намного больше все то, что мы имеем, не воспринимать это как должное. Это прекрасно, что, пройдя через мясорубку, мы все еще вместе; мы не просто дрожащий кусок гамбургера в углу».

В последний раз, когда я разговаривал с Ларсом Ульрихом, я спросил его, менялись ли их отношения с Джеймсом все эти годы. «Основные элементы остались неизменными, – настаивал он. – Вместо того чтобы измениться, они расширились. И это, очевидно, совсем другая штука. Что мы разделяем с Джеймсом, так это любовь к музыке, любовь к тяжелой музыке и отдельная любовь и страсть ко всему, что было в Metallica. Прошло уже двадцать восемь лет, и, очевидно, то, что держит нас вместе, – Metallica. **Другая вещь, которая произошла за последние десять лет или около того и стала еще одним элементом наших взаимоотношений – это вся эта история с детьми. У нас появились дети. У меня трое, и у него трое. Они примерно одного возраста и тусуются вместе**. И это преобразовало наши отношения в другой плоскости. Теперь мы садимся и говорим не только о музыке; понимаешь, наша жизнь в

пригороде Сан-Франциско, ну знаешь, подбираем друг друга на машине, ездим на матчи по американскому футболу, ланч-боксы, домашние задания и все такое. Мы, безусловно, абсолютно разные, но в какой то степени, думаю, мы с годами осознали, что дополняем друг друга и даже необходимы друг другу, чтобы чувствовать себя полноценными, когда каждому из нас есть что предложить. [У нас были] взлеты и падения. Но оглядываясь назад, могу сказать, что это никогда не доходило до той точки, чтобы пустить все под откос. Мы оба довольно ответственные. Мы отвечаем на телефонные звонки, приходим более или менее вовремя, когда должны. Мы совместно несем бремя, и самое замечательное в этом то, что мы понимаем, что вместе мы больше, чем по отдельности. И думаю, в этом всегда было своего рода неписанное основополагающее послание Metallica и наших взаимоотношений. Мы любим друг друга, мы заботимся друг о друге, и, возможно, в прошлом у нас были проблемы с тем, чтобы объяснить и выразить это. Но ты понимаешь, когда мы становимся старше и у нас появляется все больше и больше классных моментов, думаю, что мы разделяем это путешествие, подобное тому, в котором мы провели наши молодые годы, когда всерьез волновались лишь о двух вещах: как бы напиться и с кем-нибудь переспать. Мы как будто забыли о большинстве других вещей. Затем, когда переваливаешь за сорок, вдруг начинают открываться глаза и ты понимаешь, что вокруг много удивительных вещей».

«Все началось с музыки, и она по-прежнему очень важна, – сказал Джеймс, когда я задал ему тот же вопрос. – Я хочу сказать, очевидно, у нас разные музыкальные вкусы, и это неплохо». Однако его поразило, когда он прослушивал недавнее интервью Кирка на радио, в котором «он говорил о том, как они с Ларсом близки. Они разделяют одни и те же политические взгляды, социальные интересы и тому подобные вещи. И я начал думать над этим. Ну, типа, что у нас с Ларсом в этом нет ничего общего. Мы почти во всем разделяем противоположные точки зрения, за исключением тех моментов, когда играем вместе. Мол, эй, я слышу, что это происходит здесь. Да, я тоже! Знаете, всякий раз, когда мы делаем перерыв, мы уезжаем на шесть месяцев друг от друга, а потом собираемся вместе и начинаем говорить о том, куда нас завела жизнь, и «О, я слушал это и обнаружил, вот это». «Ух ты, я тоже!» Это были вроде как… параллели. А затем – полная противоположность в чем-то другом. Думаю, в этом вся прелесть. Нам это помогло через многое пройти вместе, и, учитывая кардинальные различия, у нас было так много разногласий, из которых мы могли что-то почерпнуть».

Как это вновь обретенное взаимопонимание повлияет на его креативность как автора песен, не мог не задуматься я. Потому что это важно, не так ли? Ты становишься счастливым и внезапно не можешь больше писать…

Он рассмеялся. «Я думаю, что каждый человек, который переживает что-то подобное тому, что я пережил, очень беспокоится по этому поводу: «Ну, вот откуда пришло мое творчество». [Но] творчество, оно придет оттуда, откуда оно должно исходить. Это искра внутри, которая является катализатором. Все можно переварить и выплюнуть, как Metallica. Когда я счастлив, я пишу самый тяжелый рифф. Когда я почувствую себя хорошо, я возьму гитару и напишу самый сочный рифф за всю историю. Так что все работает от противного, я должен сказать. Нельзя переоценить состояние счастья. Но у меня всегда будут проблемы с гневом, несмотря ни на что. Хотя сейчас у меня есть инструменты, чтобы справиться с этим. Я могу заглянуть чуть вперед и не принимать все так близко к сердцу. Годы после сорокалетия были лучшими в моей жизни, и удивительно, что дальше может быть еще лучше. Я не знаю, так ли это, но всегда, кажется, впереди есть еще одна крутая еще не собранная головоломка». Он сделал паузу и затем добавил: «Я не собираюсь сейчас писать о том, как здорово собирать цветы. Это не мое…».

Эпилог
Большой

Когда мировое турне Metallica World Magnetic наконец-то подошло к концу в ноябре 2010 года, в Австралии – более чем через два года после выхода Death Magnetic – по официальной информации, группа ушла в то, что называют длительным творческим отпуском. Однако за кулисами уже говорили о возвращении Metallica в новом туре в апреле 2011 года, когда они впервые поедут с шоу Big Four в США. Объявленная, по крайней мере, как одноразовая американская презентация того же фестиваля, который имел большой успех в Европе прошлым летом, афиша быстро дополнилась европейскими шоу Big Four, а также отдельными концертами Metallica в Южной Америке. Самый престижный – в Knebworth Park, в Англии, в пятницу, 8 июля, проходящий под эгидой фестиваля выходного дня, – Sonisphere.

Когда я разговаривал по телефону с Ларсом Ульрихом в марте 2011 года, он сказал, что шоу в США, которое будет проходить на той же концертной площадке, что и ежегодный фестиваль Coachella, будет единственным представлением Big Four в Штатах. В то же время, по его словам, «Metallica существует в ареале слова «возможности», поэтому кто знает, что будет дальше».

Воспользовавшись случаем, я спросил о его позиции в отношении феномена Big Four и того, почему после того как многие годы Metallica пыталась как можно сильнее отдалиться от своих корней в трэш-метале, ему было теперь так важно еще раз подтвердить, что их корни переплетены? «Гм… Хороший вопрос, – усмехнулся он. – У нас нет глобального плана. Это определенно одна из тех вещей, которые происходят сами по себе, на ходу. Когда мы в течение двух недель давали концерты, преимущественно в Восточной Европе прошлым летом, никто не знал, что из этого получится, никто не знал, какая будет атмосфера, как фанаты отреагируют на это. То есть это был своего рода эксперимент: «Подождем и увидим». Но… те две недели получили действительно хороший отклик. Не только за кулисами, где члены команды хорошо проводили время, но и, безусловно, фанаты, которых все это правда увлекло, и, очевидно, спутниковое вещание по всему миру и тому подобное. Это был успех по всем фронтам. Поэтому я думаю, что в некоторой степени было неизбежно, что мы поделимся этим с фанатами и

друзьями в других частях света. Вот так мы будто на цыпочках движемся вперед».

Тогда будут еще концерты в США? Или, возможно, Big Four превратится в нечто, похожее на Ozzfest и Lollapalooza: ежегодное развлечение? «Вместо того чтобы говорить, что будет дальше, я скажу чего точно не будет. Нет никакого глобального плана действий. Мы не садились вместе и не думали над тем, что это? Семнадцать музыкантов и их менеджеры вместе ломают голову над этим вопросом? Ничего такого не было. Ребята, которые организуют Coachella, спросили, не будет ли нам интересно сделать там шоу в этом году, и мы подумали, что было бы здорово приехать в Америку. Затем пара людей из Sonisphere спросила, не хотим ли мы провести несколько концертов Sonisphere в Западной Европе. Но это не то, к чему мы сильно стремимся. Я думаю, на самом деле именно поэтому может сработать, потому что это что-то действительно чистое и по-настоящему органическое, лишенное искусственных бизнес-планов и неких установок на мировое господство. Это просто нечто, что кажется вполне естественным».

Поэтому когда ты спрашиваешь: «Как вы мыслите?» – лучшим ответом будет слово «поэтапно». Это то, что объединяется из отдельных частей. Например, нам предложили Небуорт: а затем и Францию одновременно. Потом кто-то пришел через пару недель и спросил, а как насчет Скандинавии? Потом кто-то пришел и сказал: ну а как насчет Италии? Так что это просто такое дробление. Вроде как что-то одно в единицу времени, без особого плана, без грандиозной подготовки. Но я думаю, что в этом есть особый дух. Все рождается по ходу движения».

Иногда для таких вещей просто нужен правильный момент. Например, если бы это произошло в 1995 году, то ничего бы не получилось. Или еще раньше. Например, они определенно не были заинтересованы в участии Metallica в type Clash of the Titans 1990 года, когда Slayer, Megadeth и Anthrax гастролировали вместе.

«Эээ… ну да… думаю, на самом деле пришло время. Я сам говорил тысячу раз, еще когда около двух лет назад Metallica сидела без дела, чувствуя ностальгию, перед Залом славы рок-н-ролла, и тогда возникла мысль о том, чтобы собрать, ну знаешь, некоторых братьев по оружию, поехать в тур и отыграть на нескольких шоу вместе. Мы сидели и говорили о том, чтобы устроить праздник в честь трэш-сцены Залива, или сделать вот это или то. Вся эта история с неким празднованием прошлого произошла два года назад, когда нам улыбнулась удача войти в Зал славы рок-н-ролла. «Но я думаю, причина, по которой это

сработало, по крайней мере внутри самих групп, в том, что мы все сейчас на своем месте, где нам комфортно быть собой, теми, кем мы являемся как личности. И нам также комфортно со всеми остальными, кем бы они ни были. **Мне кажется, что элементы соперничества, возникшие, вероятно, много лет назад, теперь на самом деле испарились. Никто не сидит и не спорит по поводу пространства сцены и времени выступлений или размера логотипов и тому подобной чуши**. Ни один такой разговор не доходил до меня, и насколько я знаю, ничего такого не происходит. Пятнадцать или двадцать лет назад, не знаю, возможно ли было бы собрать такое мероприятие, чтобы все не перессорились из-за последнего кусочка мяса на подносе с деликатесами».

«Итак, я думаю, пришло то самое время, когда все были готовы отметить прошлое. Но отмечать, стоя одной ногой в будущем. Есть четыре группы, которые находятся в своей лучшей форме. Четыре группы, которые до сих пор записывают альбомы, такие же актуальные, как и те, что они создавали всю свою карьеру. И это четыре группы, которым еще есть что сказать; они по-прежнему захватывают десятки и десятки молодых и перспективных поклонников метала, которые даже не родились, когда все это началось. Должен сказать тебе, по меньшей мере в том, что касается Metallica, что если бы это была на 100 % чистая ностальгия, то это было бы не про нас. Поэтому я не против быть частью события: «Давайте вспомним старые добрые времена». Ты знаешь меня достаточно хорошо, чтобы понимать это. Иногда за бокалом вина мы можем сесть и посмеяться над глупостями, которые делали раньше. Но во всем должен быть элемент настоящего или своего рода намек на актуальность и будущее».

Это был один из элементов, который сделал Metallica такой уникальной, всегда готовой продвигаться вперед. Я упоминал, как басист Megadeth Дэвид Эллефсон, с которым я беседовал в ходе работы над книгой, сказал мне, как он с остальными парнями садился слушать новый альбом Metallica и повторял: «Итак, они снова сделали это…». В этом была существенная разница между Metallica и остальными, не так ли? Что Metallica всегда хорошо удавалось, так это, как выражается Ларс, стоять одной ногой в будущем и всегда толкать историю вперед.

Будучи чувствительным к тому факту, что теперь Metallica гастролирует с группами, которых оставила позади, Ларс изо всех сил пытался найти политически корректный ответ: «Ну да, конечно. Но… Ты знаешь, я ценю, что Эллефсон сказал это, и мне, безусловно, приятно это слышать. Но, понимаешь, так или иначе преимущество того, что мы делаем, в том, что мы продолжаем

искать для себя новые приключения, продолжаем переворачивать камни и пытаться увидеть, какие авантюры скрываются там. И это то, что порой выходит нам боком, когда мы выбираем такие пути, что люди думают, мы сошли с ума или какого черта мы делаем на этот раз? Очевидно, это и хорошо, и плохо. Но я предпочту этот вариант бездействию и смирению; и это просто часть генетической структуры четырех человек в нашей группе. Мы от природы любопытны; нам быстро становится скучно; мы в некоторой степени беспокойны и всегда готовы выходить за грани возможного и видеть, что скрывается за углом. И так все это остается свежим, воодушевляющим. Но также, время от времени, как ты понимаешь, за тридцать лет это нередко оборачивалось против нас. Тем не менее я всегда предпочту это альтернативе стоять на месте и увядать, чем бы ты ни занимался. Осторожничать и просто принимать все, как есть, только потому, что боишься увидеть, что там дальше…».

Эллефсон описывал шоу Big Four как «есть Большая единица, и затем на достаточном отдалении находится наша тройка». И ведь так и есть, правда? Вначале была Metallica. И затем, на второй или на третий день, боги метала создали Slayer, потом Megadeth и так далее…

Ларс тяжело вздохнул. «О, чувак… гм. Послушай, ты понимаешь… послушай… Я ценю все это про «вначале». Я принимаю все это в качестве комплимента. Но понимаешь, мы… Я не знаю. Нам по-разному улыбнулась удача. Я не знаю. Безусловно, Джонни Z сыграл важную роль в том, чтобы доставить нас на Восточное побережье и встретить парней из Anthrax… В какой-то момент ты просто начинаешь приписывать все это параду планет или стечению обстоятельств… Очевидно, что с Джеймсом Хэтфилдом, Дэйвом Мастейном, Клиффом Бертоном и Ларсом Ульрихом – это довольно мощная группа личностей А-типа. Так что в коллективном мозгу происходило много вещей, много разных музыкальных порывов, искр и различного наследия… очевидно, в то время очень много всего попадало в котел и там перемешивалось».

«Думаю, тебе проще придумать подобные аналогии. В последние несколько лет я просто оглядывался назад, на те дни, и я не знаю. Все это соперничество как-то… Я не знаю, имеет ли это какое-то отношение к тому, что мне перевалило за тридцать пять. Я не знаю, связано ли это с тем, что у меня есть дети. Когда осознаешь что ты не вечен, начинаешь ставить приоритетом не себя, а других – свою семью, благополучие других. Знаешь, что на самом деле для членов Metallica гораздо важнее хорошо проводить время и ладить друг с другом, чем преследовать цели

стать номером один в чартах или что-то еще. Когда эти вещи начинают происходить с тобой, ты просто становишься все менее конкурентоспособным и больше впитываешь положительные вибрации, которые окутывают тебя. Я знаю, что был склонен к соперничеству, когда мне было двадцать лет, я проводил много времени, раздумывая над тем, что происходило вокруг меня, интересуясь тем, что делали другие группы. Но в 2011 году это совсем не то, на чем я акцентирую свое внимание. Только когда я начинаю испытывать трудности на интервью, такие вещи начинают открываться. Я этого не смущаюсь, но, кажется, это было действительно очень давно, и, кажется, тогда были задействованы совсем другие энергии. Сейчас для меня главное, что, когда я играю музыку с остальными парнями, мы хорошо проводим время. Когда мы играем концерты Big Four, для нас главное – насладиться этим временем. В конце концов, мы не обязаны этого делать. Нас никто не заставляет. И я все больше думаю, что люди, вовлеченные в это событие, делают это, потому что им это нравится, и это что-то особенное, и это себя оправдывает. Но если бы это не приносило удовольствия, я бы лучше сидел дома и играл с детьми, и был хорошим отцом. Я не собираюсь покидать свой дом ради чего-то, лишенного этой энергетики, понимаешь, о чем я?»

Мог бы он утверждать, что участие в шоу Big Four помогло Metallica восстановить связь со своими метал-корнями и публикой хардкор-метала? «Думаю, все это часть одной картины. Я имею в виду, ты не можешь отделить одно от другого. Очевидно, что ключевой элемент всей этой истории [восходит к] исполнению Master of Puppets целиком в 2006 году, ведь мы, очевидно, никогда раньше этого не делали, и что десять лет назад я бы не подумал, что мы когда-либо сделаем это. Но мы сделали это, и это было очень весело. И возвращение к Master of Puppets в тот период, пока мы писали следующую пластинку, определенно оставило след на Death Magnetic. И Рик Рубин призывал нас принять свое прошлое. Мы потратили бóльшую часть этих последних двадцати пяти – тридцати лет на поиски тех направлений, в которые могли бы заглянуть в будущем. Но мы в действительности никогда не позволяли прошлому вдохновлять нас. А Рик Рубин поощрял нас к возвращению к Ride the Lightning, к Master of Puppets и так далее».

«Итак, были эти два элемента. Затем был Зал славы рок-н-ролла, который вызвал еще одну волну ностальгии. Тогда мы сидели после концерта в Bercy, в Париже, и там был Бифф [Байфорд]. Бифф присоединился и сыграл с нами Motorcycle Man [Saxon] перед 20 000 парижан. Мы чудесно провели время, это

было невероятно; и после мы пили красное вино, и нам было очень хорошо не только благодаря тому, кем мы являемся сейчас, но благодаря нашему прошлому и, безусловно, нашему будущему. И тогда появилась эта идея о Big Four. Итак, за последние десять лет были эти важные события – своего рода точки отсчета. Побочным продуктом всего этого является тот факт, что, очевидно, та сторона Metallica, благодаря которой мы сейчас веселимся, – это более тяжелый, быстрый, более маниакальный, более неконтролируемый материал, чем, скажем, британский блюзовый материал Load-Reload. Так что, очевидно, мы чувствуем себя очень комфортно и весело проводим время, играя метал. И в течение последних нескольких лет в турне мы играли такие песни, как Dyers Eve и The Shortest Straw [оба с альбома Justice], снова вспоминали Orion [с Master of Puppets] всего пару месяцев назад. И мы сыграли The Call of Ktulu [с Ride the Lightning] однажды вечером в Австралии. Снова выпустили на сцену Trapped under Ice и получили удовольствие от этих старых песен; это было действительно круто. Было здорово чувствовать себя комфортно, охватывая эту сторону Metallica, и это не казалось неорганичным и надуманным. Или что мы делали это из каких-то корыстных побуждений».

Очевидно, от его внимания не ускользнуло и то, что в ближайшие 12 месяцев у Metallica будут всевозможные юбилеи. Сухой смешок. «Ага, я это заметил! Когда занимаешься этим столько времени, то начинаешь видеть юбилей буквально во всем». И все же это было невероятно. В 2011 году была двадцать пятая годовщина релиза Master of Puppets; двадцатая годовщина выхода Black album; тридцатая годовщина образования Metallica и двадцать пятая годовщина смерти Клиффа Бертона. Я сказал ему об этом, и знал, о чем он говорил, но в 2011 году, казалось, все это сложилось вместе. Еще одна усмешка. «Послушай, когда ты так это мне преподносишь, то да. Мы сколько знаем друг друга, 26 лет, так? Я не из тех (по крайней мере сейчас), кто носится со всем этим… Я не… Мы ездили с Master of Puppets пять лет назад; это было классно, и как же здорово вернуться к этой записи и своего рода вдохновиться для Death Magnetic и так далее. Но с тех пор мы ничего такого не ищем. Я могу тебе сказать прямо сейчас, по состоянию на [сегодня] 1 марта, нет никаких планов праздновать тридцатилетие группы. Нет никаких планов отмечать двадцатую годовщину Black album. Нет планов на Master of Puppets. Наши планы в значительной степени сформированы. Будет шесть или семь шоу Big Four. Будет поездка в Бразилию, чтобы сыграть на Rock in Rio, чего мы никогда раньше не делали. Кроме этого, в воздухе витает еще пара предложений. Мы

получили предложение приехать и поиграть в той части мира, в которой мы никогда не были, позже осенью, и, похоже, это действительно произойдет. Но, кроме этого, мы не сидим без дела, планируя большую вечеринку по случаю дня рождения в стиле «давай похвалим сами себя».

Однако он признал, что, «возможно, в какой-то момент мне действительно придется обратить на это внимание».

На момент моего разговора с Ларсом они не планировали начинать репетиции еще шесть недель. Как он выразился: «Мы стараемся делать это максимально ненавязчиво. Свободного времени примерно столько же, сколько уходит на Metallica. Мы ничего не делали и не видели друг друга с ноября, когда мы закончили выступление в Австралии. Но когда мы снова приступим к работе в начале апреля, я уверен, кто-нибудь поднимет этот вопрос, и тогда посмотрим, что из этого выйдет. В этом также выражается дух Metallica. Иногда я правда думаю, что эти вещи лучше подавать, когда в них есть немного импульсивной энергии. Так что сейчас ничего особенного не запланировано, но если будет, то ты в числе первых узнаешь об этом, поверь мне».

Однако, вероятно, реклама со стороны журналов, сайтов, телевидения и радио станет оказывать ни них такое давление в организации какого-нибудь празднования, что если они решат ничего не делать, то будет, мол: «Они ничего не сделали, чтобы отметить юбилей!»

Он устало выдохнул. «Уф… Ну да, им плевать на нас! Им плевать на метал-сцену!» Пауза, затем: «Слушай… может быть, мы придумаем, как коллективно похлопать себя по спине одновременно по всему миру. Мол, в полночь все похлопывают себя по спине. Молодец, дружище! А теперь давай покончим с этим».

Я продолжал его подталкивать. Ведь фанаты любят годовщины, сказал я. Они могут говорить: «Я был там. Это был тридцатый юбилей, и они вышли и исполнили Hit the Lights!»

Снова смех. «Конечно, нет, конечно… Знаешь, что, я уверен, что-нибудь появится. Все еще кажется… я не знаю. Я еще не убрал свои рождественские подарки. Мне кажется, что еще рано. Но как только мы вчетвером соберемся вместе… Знаешь, у меня вчера был очень-очень долгий телефонный разговор с Хэтфилдом про детей, наших детей в школе. Я переписываюсь с Кирком и Робом. Роб в Лос-Анджелесе, а Кирк на Гавайях. Но во вторую неделю апреля мы должны собраться вместе и снова начать потеть, и я уверен, что-нибудь придумаем, поэтому не теряй веру. Сделаем, что сможем. Как всегда».

Другим моментом, который всегда удавался Metallica при

организации летних фестивалей, – это демонстрация нового материала. Еще одной причиной, по которой в марте 2011 года поднялась шумиха, было интервью, которое Кирк дал Rolling Stone. В нем он пространно говорил о том, что Metallica планировала двухнедельный визит в записывающую студию в мае 2011 года, добавляя, что это не обязательно будет запись Metallica, но… чего-то еще. И это звучало невероятно интригующе…

«О, Боже. Ну да, я, ты знаешь… что я должен сказать? Безусловно, я не могу говорить об этом. Если бы я мог, я бы сказал – ты знаешь меня. Это… это… послушай… увидим… это нечто… посмотрим, как все обернется. Если что-то будет, ты узнаешь одним из первых, поверь мне».

Однако были ли это предвестники нового материала?

«Джеймс сказал мне в Австралии, что у него есть больше 700 [новых] риффов. И это было, мягко говоря, ошеломляюще. Затем, когда я разговаривал с ним вчера, он сказал, что снова играет на гитаре последнюю пару недель. А когда Джеймс Хэтфилд настраивает свою гитару, у него рождается от трех до пяти годных гитарных риффов. Это даже пугает, потому что парень настолько продуктивный, он настолько одаренный. Одним словом, Джеймсу Хэтфилду запрещено играть на гитаре без записи. Потому что он буквально извергает их. Это невероятно! Майк Джиллис – парень, который, как правило, следует за [Джеймсом], где бы он ни был, с магнитофоном. Это похоже на его постоянную работу – следить за тем, чтобы все эти риффы были записаны. Это, безусловно, преимущество. Недостатком является то, что тебе придется потратить три месяца, чтобы прослушать их все. Но мы делаем это с улыбками на лицах, потому что мы ценим то, как нам повезло, что Джеймс может выдавать столько риффов. А потом наступает самое сложное, что, как вы знаете, определенно не наша сильная сторона – редактирование. Он снова засмеялся. В духе: «Эй, это действительно хорошо. Давайте вставим это, и это тоже. Эй, подожди минутку. Эта песня длится одиннадцать минут!».

«А еще есть часы и часы репетиций и тусовок в комнате для настройки инструментов, понимаешь, Роб и Джеймс репетируют, мы с Кирком репетируем, и мы с Хэтфилдом репетируем. После концерта Coachella в апреле мы планируем начать с того, чтобы сесть и разобрать риффы, созданные за прошедшие два с половиной года, и сыграть их, и надеюсь, в них будет много ростков для следующей пластинки Metallica, потому что из этих моментов в комнате для настройки получилось очень много замечательных песен. Когда мы просто играем, вместо того чтобы

– цитата – «писать», все получается немного более органично и получается само собой. Поэтому я надеюсь на эти великие моменты. И тогда мы можем использовать оставшиеся риффы на, ты знаешь, рингтоны или… Я не знаю. Что ты делаешь? Создаешь сайт – spareriffs.com?»

Сентябрь 2011 года отмечен еще одной большой годовщиной. Клифф – такая громадная часть мифологии Metallica, и приближается двадцать пятая годовщина его смерти, будет ли что-то особенное от Metallica, чтобы отметить эту дату?

«Я думаю, что каждый отмечает это [каждый год] по-своему. Во всяком случае, дух Клиффа, который я знал, заключался в том, чтобы быть уникальным и индивидуальным, а не придерживаться какого-то определенного коллективного действа. Я не знаю, встречал ли я кого-то, кто был бы таким уже уникальным и индивидуальным в своих взглядах на мир. Это действительно самый независимый человек, которого я знал. Думаю, лучшим способом почтить его независимость и его дух – это сделать все так, как тебе самому хочется. Что значил Клифф для тебя? Что его музыка значила для тебя? Что ты из этого вынес? Если мы сейчас, двадцать пять лет спустя, сядем и попытаемся вывести некую формулу или задать параметры того, что люди должны или не должны делать, или о чем люди должны думать и тому подобное, это просто будет противоречить всему, чего придерживался Клифф. Поэтому, поживем и увидим. Возвращаясь к слову «возможность», в этой группе дело всегда стояло за возможностью, и нам это нравится».

Ответ на вопрос, чем Ларс и Metallica занимались в студии летом 2011-го, стал известен всего несколько месяцев спустя, когда выяснилось, что они работали над альбомом с Лу Ридом под названием Lulu. Споры об этом безмерно себялюбивом проекте начались в тот же момент, как новость просочилась в прессу, как пар просачивается из люков Нью-Йорка. Споры только нарастали, как только все, наконец, узнали об этом. Громко смеялась армия постпанк-последователей Лу. Недовольно кричало метал-сообщество. Великое рок-искусство, конечно, всегда погранично. То, что многие поклонники Лу Рида и Metallica считают банальным нарушением правил, а другие – откровенно неправильным, всегда будет нависать над настоящей музыкой как стая мух. И все же когда все сказано и сделано, ты закрываешь глаза, и садишься и слушаешь, что Рид и Metallica совместно создали, то в действительности остаешься с лучшим, что каждый из них делал на протяжении десятилетий. Произведение искусства, которое заставляет тебя оставить свои

предубеждения за порогом, по мере того как оно провожает тебя в темную мерцающую тень.

Рид, чей последний соло-альбом, The Raven 2003 года, дал выход аналогичным коллаборационным амбициям, которые строились вокруг рассказов и поэм Эдгара Аллана По (с такими участниками, как Стив Бушеми, Дэвид Боуи, Уиллем Дефо, Лори Андерсон и Энтони Хегарти), в 2011 году вернулся со списком песен, вдохновленным двумя пьесами XX века, принадлежащими немецкому экспрессионисту Франку Ведекинду: «Дух земли» и «Ящик Пандоры». Обе первоначально были опубликованы в 1904 году и поставлены в 1908-м. **Истории вращаются вокруг Лулу, женщины на все времена, магнита для необузданных желаний, оборотной стороны любви, беспрепятственно злоупотребляющей всеми мужчинами, хорошими и плохими, которые цепляются за нее до тех пор, пока, наконец, не останутся «без настоящих чувств в собственной душе», как поет Рид, и однажды она встречает Джека-Потрошителя, чья «любовь» оказывается самой большой и самой роковой из всех.** По пути мы проходим глубокие медитации на тему того, что В. Б. Йейтс описывает как «единственные объекты настоящего интереса взрослого человека» – секс и смерть. И это ничего, если бы не музыка, ориентированная на взрослых.

Рид уже построил карьеру, надеясь на то, что, по его словам, «интеллект, который когда-то населял романы и фильмы, проникнет в рок-музыку». Но в то время как его лучшая работа, с группой Velvet Underground и без нее, всегда получала выгоду от этого творческого импульса, он скатился так близко к самопародии, что его энергия часто рассеивалась, расстилалась так же тонко и пусто, как издевательская насмешка, которая витала над его работой. Здесь и вступила Metallica. По-настоящему компанейская группа (в противоположность тем дорогим наемным работникам, с которыми Рид работал в течение последних сорока лет), которая была настолько прямолинейна в своих музыкальных амбициях, будто у них был шест в коллективном позвоночнике. Над лучшей музыкой Metallica никогда особенно не подшучивали. И то, что они добавили последней музе Рида, было благодатным настоящим огнем; кулаком ярости на замену слабому запястью. Это создало оглушительное сочетание.

Записанная в студии Metallica в Сан-Франциско, снабженная шумной рекламой, предшествовавшей релизу, она содержала очень мало запоздалых мыслей и переделок в студии. И все же при первом прослушивании Lulu встречаешь невероятно прилизанные музыкальные пейзажи: слои прекрасного шума,

который оставляет тебя с головокружением и беспокойством, очарованным и отвергнутым, изумленным. Это не про отдельные треки, хотя некоторые из них выдающиеся, как, например, леденящий заглавный трек Brandenberg Gate («Я отрежу себе ноги и грудь», – интонирует Рид, добираясь сразу до сути) или Pumping Blood, чьи безумные скрипки напоминают один из шедевров семидесятых Street Hassle, пока через несколько подобных маятнику минут он не выстроится в полномасштабную акустическую атаку масштабов Metallica. Это обо всем альбоме. Концептуальную работу следует принимать целиком, чтобы начать пересекать ее звуковые предгорья. И когда вы добиретесь до последнего трека Junior Dad, финального номера длительностью девятнадцать минут, он снимет с вас кожу, захватит соблазнительными волнами жужжания, которые напоминают альт Джона Кейла, фисгармонию Нико, волны прекрасного баса Клиффа Бертона и неооркестровые эффекты на инструментальных частях, таких как Orion.

Тогда это не было ретроградной трэш-классикой, которую ждали более инертные последователи Metallica. Это не было своего рода суетливой постмодернистской панк-поэзией, с которой газетные критики могут его легко сопоставить. Но как сказал Кирк Хэмметт: «Это что-то еще. Новое животное». Что-то вроде большой черной собаки, которая, возможно, хнычет, рычит, кусается и гадит в тех местах, где вы действительно этого не хотели. Затем делает это снова, чтобы насолить».

Многие критики мейнстрима поняли это и похвалили альбом. Однако поборники традиционного метала были вне себя. Определенно, это альбом не для «среднего» фаната рока. Или как запутывает Рид в The View: «Я хочу, чтобы вы сомневались/Над каждым выводом, что вы сделали». Совокупный вес альбома, безусловно, сделает это за вас. Некоторые находили подобное трансу настроение большей части музыки болезненно дезориентирующим, даже отталкивающим. Было бы не очень хорошо говорить, что это сделано намеренно. Тошнотворное ощущение от таких треков, как Little Dog («Крошечное тело и крошечный член / Маленькая собака может вызвать у вас тошноту») настолько осязаемо, что многие задаются вопросом, почему они вообще его слушают. Для других, однако, не только приверженцев Рида, привыкших к отвращению к себе, его горьким нуарам, его почти ювенильному желанию выразить невыразимое, основная красота заключалась в том, как через такие разрозненные кусочки рок-спектра они пытались передать свою мысль, и это было просто захватывающе.

Когда альбом вышел в конце октября 2011 года, он оказался крупнейшим коммерческим провалом в карьере Metallica, став первым альбомом, не попавшим в Топ-30 ни в Великобритании, ни в Америке. И это несмотря на то что Metallica и Рид отстаивали свою позицию в прессе. «Почему это удивительно?» – пожал плечами Рид. – Странное сотрудничество – это Metallica и Cher. Мы – это очевидное сотрудничество».

«У меня были эти гигантские знаки вопроса, – признал Джеймс Хэтфилд. – На что это будет похоже? Что будет происходить? Так что было здорово, когда [Лу] прислал нам тексты песен для работы над основой Lulu. Это было чем-то, во что мы могли бы погрузиться. Я мог перестать быть певцом и автором песен и сосредоточиться на музыкальной части… Я сидел там с акустикой и позволил этому чистому холсту отвезти нас туда, куда нам нужно было идти. Это был отличный подарок, когда нас попросили поставить на него штамп «TALLICA». И мы так и сделали».

По словам Рида, Lulu была «лучшей вещью, которую я когда-либо делал. И я сделал это с лучшей группой, которую я только мог найти на планете. По определению, все участники были честны. И это пришло в мир чистым. Мы продвинулись настолько далеко, насколько возможно в границах царства реальности».

Все это выглядело тем, чем и являлось на самом деле: тщательно организованной арьергардной акцией, чтобы помочь отвоевать сердца и умы тех – по крайней мере, пяти миллионов из них, по грубым подсчетам, – кто покинул корабль, благодаря Lulu. Кроме того, в декабре 2011 года они, наконец, отметили свой тридцатый юбилей четырьмя шоу в Fillmore Auditorium в Сан-Франциско, где могли разместиться не более 1200 человек. Члены фан-клуба были приглашены посетить шоу, и то, что такая группа, как Metallica, играла в таком небольшом помещении, сделало эти шоу невероятно особенными. Потом были билеты. Члены фан-клуба могли купить билеты на все четыре концерта за $19,81 (в память о годе образования: 1981). Внутри они создали своего рода мини-музей, в котором выставили исторические памятные вещи группы, такие как оригинальные обложки альбомов, бас Клиффа Бертона и ударную установку Ларса Ульриха из мирового турне Damaged Justice 1988–1989 годов. Демонстрация этих артефактов была явным подтверждением того, что они понимают, кто их фанаты.

Шоу были тщательно организованы, включая не только разные сеты на каждый вечер, но и разные дебютные исполнения, новые песни, исполнявшиеся впервые на каждом из концертов, а также потрясающие выступления некоторых из самых известных

металлистов (Оззи Осборна, Роба Хэлфорда, Дэйва Мастейна) и некоторых любимчиков фанатов (Джейсона Ньюстеда). Они позволяли фанатам подниматься и играть с группой. Комик Джим Бройер разогревал аудиторию с помощью комедийного выступления, были бесплатные раздачи, и на протяжении всего праздника группа выходила и уходила со сцены, чтобы поболтать с толпой, как будто прогуливаясь по чьей-то гостиной.

От доступных цен на билеты до потрясающего внимания к деталям было ясно, что Metallica наметила экстравагантное свидание со своими поклонниками – безупречное признание того, что помимо коллекций произведений искусства и сотрудничества с Лу Ридом Metallica понимают, как важно не просто быть благодарными, но и демонстрировать эту благодарность. На этом мероприятии новостные агентства ликовали, и вскоре кислый привкус от сотрудничества с Лу Ридом был забыт. Энтузиазм по поводу их следующего альбома уже был на пике. Однако у них был еще один туз в рукаве.

В последний раз, когда я разговаривал с Ларсом, я задал ему один финальный вопрос, по крайней мере на данный момент: на что намекал Питер Менш, когда упомянул в интервью в 2011 году, что Metallica планировали несколько больших, очень театральных шоу в 2012 году? Событие, которое он упоминал, будет чем-то похоже на ранние шоу The Wall Pink Floyd в начале 1980 года, повторенные в 2011 году Роджером Уотерсом в очень театральной версии?

Последовал знакомый взрыв смеха. «Ах… Руководствуясь правдой и справедливостью, и точным отчетом, как говорят некоторые, мяч все еще в воздухе. Он еще вращается в разных коллективных умах, в разных точках мира, и, возможно, в один день каким-то образом они поднимут голову».

Смотрел ли он шоу The Wall, которое Роджер Уотерс привез в Америку в 2010 году и в Британию и Европу в 2011 году?

«Да, смотрел. Абсолютно потрясающе. Я думаю, что оно движется по направлению к тебе, пока мы говорим. Да, я видел это. Это было невероятно, очень вдохновляюще, и я подумал, что это идеальное сочетание между тем, что мы называем «одной ногой в прошлом и одной ногой в будущем». Это определенно очень, очень круто.

Так вы планировали что-то подобное для Metallica? «Послушай, да, безусловно… ага. Я имею в виду, что все это [оригинальное шоу The Wall 1980–81 гг.] было очень полезно для нашего сценического сета And Justice for All, вся эта история с созиданием и разрушением. Это было что-то, что вдохновило нас на Леди-Правосудие. Итак, очевидно, что Роджер Уотерс, его

видение и то, что он сделал за эти годы, не только как музыкант, но и как художник со спектаклями, которые он устраивал, послужил отличным источником вдохновения для всех остальных».

Настоящий ответ на этот вопрос пришел в феврале 2012 года, когда было объявлено, что Metallica начинает новый музыкальный фестиваль под названием Orion Music + More. Даты запуска были обозначены 23 и 24 июня 2012 года, а место проведения – где-то в Атлантик-Сити. Они также подтвердили, что будут выступать в качестве хедлайнеров фестиваля оба дня, исполняя Black album в первый вечер и весь Ride the Lightning – во второй.

Когда мы прощались, Ларс упомянул эту книгу и спросил, как она пошла, заинтересовавшись как всегда цифрами, а затем добавил, что купил копию. «Мы знали, что если кто-нибудь и напишет хорошую книгу о Metallica, то это будешь ты», – любезно добавил он. Я предложил отправить ему подписанную копию, и он очень аккуратно обошел стороной необходимость сообщить мне свой адрес, предложив принести копию на Download в 2012 году.

Я обещал Ларсу, что сделаю это.

Положительные отзывы о Enter Night

«Enter Night – биография Metallica Мика Уолла – доказывает, что этот седеющий ветеран по-прежнему является самым увлеченным и яростно-авторитарным летописцем косматых мастодонтов «метала», каким в свое время был Барри Майлс для Beatles». – Independent on Sunday

«Пылающий Джаггернаут в биографии хеви-метала… автор пишет обманчиво непринужденную, искреннюю и полукомедийную прозу». – Guardian

«Только писатель породы и калибра Мика Уолла… может представлять эту прекрасную и эмоционально истощающую историю во всей ее дикости снова и снова, сделав ее при этом такой увлекательной и актуальной, как Enter Night… До тех пор пока они не вернутся, это наиболее полный отчет о самой главной группе хеви-метал всех времен». – Classic Rock

«Миллионы слов были написаны о Metallica, но немногие журналисты были свидетелями стольких судьбоносных событий группы… Внимание [Уолла] к деталям в ранние годы делает книгу поистине поучительной в том, как она отражает характер главных участников». – Rock Sound

Мик Уолл – один из самых известных британских музыкальных журналистов, телеведущих и авторов. Бывший главный редактор журнала Classic Rock, он также работал на Mojo, The Times, The Mail on Sunday и многие газеты и журналы по всему миру. Помимо этого он представлял собственные программы для Sky TV, Radio One и Capital Radio, а его лицо мелькало в бесчисленных музыкальных документальных фильмах BBC TV. Его тридцатилетняя карьера также включает в себя работу в качестве известного пиар-менеджера артистов и руководителя звукозаписывающей компании.

Книги Мика Уолла:

Diary of a Madman («Дневник сумасшедшего») – официальная биография Оззи Озборна

Guns N’ Roses: самая опасная группа в мире
Pearl Jam
Run to the Hills: авторизованная биография Iron Maiden
Paranoid: Черные дни с Sabbath и другие страшные истории Мистера Бига: Оззи, Шерон и моя жизнь в качестве крестного отца рока, Дона Ардена
XS All Areas: автобиография Status Quo
Джон Пил: В память о горячо любимом диджее и ведущем
Боно – во имя любви
W.A.R: Неавторизованная биография У. Аксла Роуза
Когда титаны ступали по земле: биография Led Zeppelin
Аппетит к разрушению
Enter Night: биография Metallica

КОГДА ВЫ ДАРИТЕ КНИГУ,
ВЫ ДАРИТЕ ЦЕЛЫЙ МИР

ХОТИТЕ ЗНАТЬ БОЛЬШЕ?

Заходите на сайт:
https://eksmo.ru/b2b/

Звоните по телефону:
+7 495 411-68-59, доб. 2261